

الهيئة العامة لقصور الثقافة
إقليم القناة وسيناء الثقافى

المؤتمر الثاني لأدباء القناة وسيناء

* أبحاث
* دراسات
* قراءات

بسم الله الرحمن الرحيم

مطبوعات
إقليم القناة وسيناء الثقافى

مناخ للمعرفة والحوار والنقد..

هذا الكتاب، ليس مجرد «وعاء» ثقافي، يضم محاوراً وأبحاثا! إنه – وكما نحلم أن يتحقق مناخ رحب، لتبادل الأنخاب الإبداعية والنقدية والثقافية، ولإقامة حوار خصب وخلاق بين شتى الإنحيازات، وبناء نسق ممتد يبدأ بخصوصية الهوية الثقافية، ولا ينتهى بمجرد الانفتاح الواعى على ثقافات الآخر من حولنا غربا وشرقا، جنوبا وشمالا! فهو نسق لا يكف عن طرح أسئلته المتجددة، سعيا إلى الأكثر صدقا وجمالا وتقدما..

ونحن فى إقليم القناة وسيناء، نستشعر – بحدة – هذا الهاجس القوى بضرورة التشبث بروحنا الإبداعية « المتمايزة» والتى يجب أن «تسم» خطابنا الكتابى والفنى، بما أننا – وقد عركتنا التجارب النضالية وعركناها – بوابة هذا الوطن العنيد فى مواجهة كل مؤامرات الاختراق وطمس الهوية ، تمهيدا للإلحاق بالآخر ..

لهذا، تتجاور العناوين فى حراك جدلى لا يهدأ ، فمن «الثقافة الوطنية فى مواجهة الآخر» إلى «الحداثة وإشكالية التلقى»، ومن «إبدا ع أبناء الإقليم فى الشعر الفصيح» إلى «شعر العامية فى الإقليم»، ومن «بانوراما الحركة الثقافية فى الاسماعيلية» إلى بانوراما موازية لها «فى بورسعيد»، ومن دراسة عن «الإبدا ع القصصى فى منطقة القناة» إلى اقتراب أكثر : من تجارب بعينها لمبدعين ومبدعات مثل «سناء فرج، أحمد عوض،» بل إن الإبدا ع الأدبى النسائى فى الإقليم «يحظى باهتمام معرفى ونقدى خاص، إيمانا منا بحتمية هذا الحضور «النوعى» للمرأة الكاتبة، ليس بهدف «التعاطف» وإنما «الاكتشاف».

ولأننا نتمسك بأهداب عيون تراثنا الجميل، هذا التراث الذى كان رافدا أساسيا – ولا يزال – من روافد إذكاء جذوة المقاومة (بكل معانيها)، فإن «دراسة فى احتفالية الحنة السويسى» واحتفالية النبى والثقافة الشفاهية والشعر النبطى فى سيناء» تحاول أن تُحيى ذاكرتنا القومية، وأن تحميها من كل ما من شأنه تغريب الذات وإفقادها الثقة فى جذورها الأصلية...

إننا، وكما قلنا، نقدم «هذا الكتاب – المناخ»، لعله يعطى الجميع فرصة حقيقية للتعرف على الواقع الإبداعى والثقافى والفنى بإقليم القناة وسيناء ..

والله الموفق لما فيه خير ثقافتنا ووطننا الحبيب

عبد الرحمن نور الدين

رئيس الإقليم

احتياجات المتلقى للخطاب الشعرى المعاصر

د. صلاح فضل(*)

فعل القراءة الخلاق :

عندما نلقى نظرة فاحصة على فضاء القراءة العربية الراهنة، يتمثل لنا المشهد، فى ثلاث زوايا مثيرة، من منظور علاقة إنتاج النصوص بعمليات التلقى طبقا للمنظومة التواصلية، فالشعر يشهد فورة إنتاجية نادرة توحى بأنه يمر فى أحد عصوره الذهبية الحقيقية، بينما يعانى من إشكالية فعلية فى التلقى، والمسرح - على العكس من ذلك يتقلص إنتاجه إلى درجة لافتة، فى الوقت الذى يزداد الطلب عليه نتيجة لتطور المجتمعات العربية وحاجة المشاهد فيها لممارسة فنون الفرجة والتأمل بطريقة جماعية ولا يكاد يفلت من هذه المفارقة سوى فن السرد فى القصة والرواية حيث تكاد تتعادل حركة الإنتاج بآليات التلقى فى سلامة واضحة نتيجة لدخول فعاليات الإعلام المقروء والمرئى فى معادلة التوازن .

فإذا تمعنا فى حالة الشعر على وجه الخصوص، وجدنا أن هناك عبارات متداولة تشيع فى الأوساط الثقافية العربية للتعبير عن هذه الإشكالية فى تعالق الإنتاج بالقراءة تبدأ من صيغة «أزمة الشعر» أو «مأزق الحداثة» حتى تفضى إلى القول «بموت الشعر» وانتهاء زمانه نظرا لأننا فى «عصر الرواية» إلي غير ذلك من التوصيفات التى تتجاهل حجم ونوعية الإنتاج العربى فى الشعر خلال النصف الثانى من هذا القرن فتسقط عليه مشاكل التغير الكيفى فى الوظيفة الاجتماعية والخواص الجمالية، دون أن تسير إلى بؤرة الإشكالية فى تعالق الكتابة بالقراءة .

ولكى تكون مقارنتنا مؤسسة من الوجهة المعرفية على منظور علمى فلا بد أن نستعين

(*) ناقد وأستاذ اللغة العربية بكلية الآداب جامعة عين شمس .

فيها ببعض الأدوات المنهجية التى أسفرت عنها أبنية الثورات النقدية ومصطلحاتها فى القراءة والتأويل، خاصة ما يتصل بجماليات التلقى والتفسير السيميولوجى للتواصل الأدبى، مع الإفادة بما يتم تعديله وتكييفه من مبادىء سوسيولوجيا الثقافة ليتلاءم مع معطيات علم النص بالحفاظ على الأتساق المنهجى الضرورى .

لكن علينا أن نتساءل منذ البداية عن دور القراءة فى إنتاج النص، فهذه هى النقطة التى تتركز عندها خيوط المسألة وتتشعب منها جوانبها العديدة. إذ يرى بعض نقاد نظرية التلقى أن النص فى ذاته ليست له أية قيمة تجريبية باعتباره أحد أطراف التواصل الأدبى؛ فليس أمامنا فى أية حال سوى «استخدام النص» أو ما يطلق عليه «عملية النص» التى تتضمن الإنتاج والتلقى معا . فالنص المبدئى فى ذاته والذى لم تمسه يد القارىء لا يدخل مجال البحث أبدا فنحن لا نلتقى إلا بالنص الأول الذى باشره الباحث بالقراءة. وتتكون «عملية النص» هذه من مجموعة من الأحداث البسيطة نسبيا، مثل تلقى النص عبر قراءة واحدة أو من عدد الأحداث المنوعة والمتفرعة التى تتضمن تلقى بعض الجماعات للنص عند تقديمه والتعليق عليه أو ترجمته ومراجعته للوصول إلى تقييمه فى ذاته وعلاقته بنصوص أخرى مستقلة عنه. وعندئذ يتبين لنا أن المهم في حقيقة الأمر ليست هى علاقة النص بالقارىء، بل ا لقارىء بالقارىء، ففى تقدير هؤلاء النقاد «لا يتمثل موضوع البحث الآن فى النصوص وخاصة فى النصوص المقدمة فى شكل كتب، بقدر ما يتمثل في عمليات استخدام النصوص».

وبهذا فإن تاريخ التلقى هو الذى يمثل تاريخ الأدب، ويعتمد على المراجعة المستقصية للشواهد التاريخية لمختلف القراء، وذلك بهدف بناء منظومة مركزة من العصور والأجيال المتتالية ، لتوضيح كيفية تشكل المراحل وتحول الأذواق، إلى جانب توظيف المعطيات المنهجية المعاصرة من استبيانات وبحوث تجريبية عن عمليات التلقى الأدبى لوضع ا لخرائط الكلية للآداب الحديثة، وعندئذ سوف يلاحظ أن انفتاح الأعمال الأدبية لتعدد التأويلات ليس خاصية ماثلة فى النصوص ذاتها بقدر ما هو جزء من تاريخها، ومن هنا فإن فهم تاريخ الأدب يتوقف على تحليل «الذائقة» وكيفية استقبال الأعمال الفنية، حيث تنعكس فلسفة المجتمع وتبرز روح العصر، فما يقرأ خلال فترة معينة من قبل مختلف طبقات المجتمع ولماذا يقرأ ينبغى أن يكون السؤال الرئيسى للتاريخ الأدبى، وحسب هذه الرؤية فإن هناك قوى ومؤسسات هى التى تسهم فى تكوين الذائقة وتطوير حساسيتها من أهمها المدارس والجامعات ووسائل الإعلام التى تسهم فى صناعة منظومة القيمة الفنية ويلاحظ على هذه الذائقة أنها تتسم بالديناميكية والقدرة على تجاوز الأوضاع التقليدية للموروثات استجابة للمتغيرات الجديدة).

ويقترح "Juass" طريقتين لرصد تاريخ التلقى الأدبى؛ إحداهما تتمثل فى دراسة

التاريخ الموثق لعمليات تلقى الأعمال الأدبية والمؤلفين المحددين، مع تفادى تكرار ما كان يطلق عليه تقليديا «مظاهر تأثير المشهورين من الأدباء فيمن جاء بعدهم»، والطريقة الأخري تقوم على اختبار اللحظات الحاسمة فى تحول الأذواق والعقليات الأدبية والفنية، وفى التحولات الثقافية الكبري في نهاية الأمر. وكلا الطريقتين تفسحان المجال لمحاولات أوسع لفروض كبرى عن تاريخ القراءة وقراءة التاريخ الثقافى. وعندما يعتد نقاد جماليات التلقى بجمهور الأدب كموضوع للبحث النقدى فإنهم يتبعون فى ذلك تقاليد المدرسة التشيكية. حيث كان يرى «موكاروفسكى» أن الموضوع الجمالى يتحدد بالأشكال الشخصية للوعى التى تتوفر لدى عدد مشترك من أفراد الجماعة فى استجابتها للأداة الفنية المصنوعة Artiacts كما كان «فوديكا» يدرس نمو الوعى الجمالى فيما يتضمن من مظاهر متجاوزة للأفراد يدخل فيها موقف العصر من فن الأدب، مستبعدا بشكل صريح من دراسات التلقى العناصر الذاتية التى تتوقف على حالات القراءة المزاجية وذوقهم الشخصى البحت.

على أن إطلاق مصطلح «الأداة الفنية المصنوعة» على الموضوع الجمالى يعنى أنه لا يتكون إلا إذا أصبحت دلالته ا لمتعالقة ماثلة فى الوعى الجمالى للقراءة، فالأداة - أو النص - هى منبع الدلالة التى يتعين على القارىء بناؤها، وهى نقطة الانطلاق لكل التحديدات المتعينة للعمل الفنى من قبل المتلقين. ومنذ اللحظة التي تتحدد فيها داخل نظم الأعراف الجمالية المتموجة فإن بنية الموضوع الجمالى تصبح فى تحول مستمر. ويلاحظ أن ما يطلق عليه الأداة هنا يقابل النص الذى يفسح المجال لما وراء النص فى المصطلح البنيوى، وللعمل الأدبى عند «لوتمان» وللعملية النصية عند غيره، أو النص الثانى فى بعض التعريفات. والمهم أن هذه المصطلحات الأخيرة تجعل التلقى جزءا مكونا لمفهوم العمل الأدبى من الوجهة الجمالية والتاريخية، أو حسب تعبير «إيكو» فإن «النص إنما هو إنتاج يشكل تأويله جزءا من آليته التوليدية، فتوليد النص يعنى تطبيق استراتيجية عليه تتضمن توقعات حركة الآخر، كما يحدث دائما فى أية استراتيجية، والآخر هو القارىء بطبيعة الحال».

وقد امتدت نظرية التلقى عند «موكاروفسكى» إلى الأفق السيميولوجى عندما أقام الجسور بين المحورين التاريخى والاستبدالى، على أساس أن العمل الأدبى علامة فى بنيته الداخلية وفى علاقته بالواقع، وأيضا فى صلته بالمجتمع من مبدع ومتلقين، فهو علامة متعددة الشفرات، مما يجعله يحمل دلالات تعود لنظم مختلفة طبقا لأشكال التمثيل المتنوعة وبهذا يصبح العمل الأدبى كذلك علامة تاريخية بفضل الوضع التاريخى للمتلقين. ومن ثم فإن أنصار نظرية التلقى يهتمون على وجه الخصوص باستراتيجية العلامات؛ حيث يحقق المشاركون فى التواصل الأدبى أغراضا ومقاصد متآلفة .

وبهذا فإن نظرية التلقى قد أدت إلى إعادة الاعتراف بتاريخية العمل الأدبى حيث جعلت استجابة القراء الجمالية جزءا من البنية الدلالية، فأصبح بوسع «لوتمان» أن يقول «إن الواقع

التاريخى والثقافى الذى نطلق عليه عملا أدبيا لا ينتهى بالنص، فالنص واحد من عناصره فحسب، ويتمثل العمل الأدبى حقيقة فى النص باعتباره نظاما من علاقات التناص يقوم فى الواقع الخارجى الذى يشمل الأعراف الأدبية والتقاليد والمخيال الجماعى، ويلخص «شميدث» الوضع بقوله «لقد أصبح التلقى يمثل عملية خلاقة للمعنى تتولى تنفيذ التعليمات الماثلة فى المظهر اللغوى للنص» .

ومع أن العجوز «رينيه ويليك» كان يرى أن نظرية التلقى لم تأت بأى جديد، إذ طالما اهتم نقاد الأدب ومؤرخوه بالأعمال الخالدة وتأثيرها فيما يعقبها من أعمال، إلا أن العنصر الحاسم فى النظرية الجديدة أصبح يتمثل منذ الستينيات من هذا القرن فى اعتبار المتلقى جزءا مكونا للبحث فى الأدبية ذاتها، على اعتبار أن موضوع الدراسة الأدبية، يتخلق بواسطة المنظور؛ الأمر الذى يجعله عاملا استراتيجيا فى بنية الموضوع .

وضع *الخطاب العربى* :

كان «بوبر» يقول فى فلسفته العلمية إننا لا نصل إلى درجة الوعى بكثير من الظواهر إلا إذا خابت توقعاتنا فيها، فإذا تعثرنا مثلا بدرجة سلم كان ذلك دليلا على إننا كنا ننتظر أن تكون الأرض مستوية السطح. هذه الخيبات فى توقعاتنا هى التى تجبرنا على أن نصححها، وعملية التعلم تتمثل فى جوهرها فى تلك التصويبات التى تعنى تنمية التوقعات الخاطئة .

فإذا التفتنا إلى اختبار مفهومنا للشعر فى الأدب العربى خلال هذا القرن الأخير أمكننا أن نرصد بصفة عامة أربع درجات أساسية انتقل إليها وتعثر بها ثم استقام - أو كاد فى مسيرته، واكتسب عبر ذلك فهما أعمق وأصح للشعرية. وهى الإسلوب الخطابى عند مدرسة الإحياء، ثم الوجدانى الذى تمثل نظريا فى الفلسفة الرومانسية عند أصحاب الديوان وعمليا عند جماعات المهجر وأبولو ثم جاءت منظومة الأساليب التعبيرية المتنوعة عند شعراء التفعيلة منذ منتصف القرن حتى زاحمهم التيار الرابع الذى نسميه «الشعر التجريدى» منذ حركة شعر حتى قصيدة النثر الحالية.

والجانب الإيجابى فى هذه الثورات المتتالية والمتداخلة فى كثير من الأحيان أن الشعرية العربية قد انتقلت بها من العصور الوسطى إلى الحداثة الحقيقية .

وقد تم ذلك بتلقائية كبيرة وإن لم يخل بطبيعة الحال من مظاهر «آلام النمو» فما زال هناك عدد كبير من المتلقين لم يتمثل بعد مقتضيات الانتقال إلى الدرجة الوجدانية بعد شعر الخطابة الإحيائى، ومن يصر على أن يظل حبيس نموذج العقاد فى الفلسفة الرومانسية عن الشعر والشخصية، ومن يرى فى الأساليب التعبيرية نهاية المطاف فى حركة الفكر الشعري المعاصر، ومن يتطلع لاختراق آفاق ما بعد الحداثة، مما يشير إلى الحيوية الهائلة والديناميكية القصوى التى تميزت بها حركة الشعر العربى، الأمر الذى يجعلنا نفهم بشكل أدق أسباب المرارة فى لهجة من تراكمت لديهم خيبات التوقع، دون أن يصرفنا ذلك عن

التقدير الصحيح لدلالتها على المرحلة التى نعيشها وإسهامها فى صياغة التصورات التى نتمثلها عن المستقبل.

ولعل أوجع الآلام التى يتعرض لها متلقى الخطاب الشعري المعاصر ما يتصل بخاصية جوهرية فيه، يطلق عليها النقاد تسميات مختلفة، وإن بوسعنا أن نعرفها بدقة على أنها «تعدد الشفرات الشعرية الناجم عن عدم التحديد الموضوعى» حيث يعمد الشاعر إلى إلغاء إشارات التحديد الموضوعى لقصائده علامة على الحداثة، واستجابة طبيعة تجربته الشعرية فى اللغة بالدرجة الأولى، أما المتلقى الذى يستقبل هذه الشفرات المشتتة فإنه يجد نفسه مدفوعا لاتخاذ أحد موقفين طبقا لدرجة وعيه بالحركة الشعرية المحدثة، فإما أن يصدمه هذا الغياب لموضوع القصيدة ويجعله فى حيرة من أمره عندما يبحث فى النص عن محددات متعينة فلا يعثر عليها، دون أن ينشط لاتخاذ خطوة أخرى فى التعرف على البدائل الفنية الماثلة فى النص والمكونة لتماسكه، خضوعا لما يمليه عليه أفق توقعه التقليدى المحكوم بشفرة وحيدة واضحة لموضوع التجربة. وإما أن يتعرف فى هذا الغياب ذاته على السمة الرئيسية لشعرية الحداثة، مما يجعله يأنس له وينصرف إلى استكناه بقية الشفرات التخييلية والإيقاعية بحساسية منفتحة، حتى أنه إذا ما وجد نصا يقع فى «التحديد الموضوعى» السافر شعر بشىء من الحرج واعتبره مقصرا عن شروط الحداثة الشعرية .

فإذا أخذنا فى اعتبارنا أن المبدع هو المتلقى الأول للنص أدركنا مدى التعقيد فى إدخال درجة الخضوع للأعراف الفنية في مفهوم العلاقة الواحدة التى يتم التعامل معها بطرق مختلفة، أي يتم فك شفرتها من منظورات متعددة، بل ومتضاربة فى بعض الأحيان . على أن نأخذ فى اعتبارنا أن هاتين الحالتين تمثلان «الدرجة القصوى» للموقف فى التلقى الشعرى وليست الحالة الشائعة بين أوساط القراء، إذ نجد الغالبية العظمى منهم تتراوح بين هذين الطرفين مع الميل الواضح إلى أحدهما دون الآخر .

ويبقى بعد ذلك أن المعادلة الناجمة عن هذا الوضع تتمثل فى تقدير علماء التلقى فى أنه كلما كان النص متسما بعدم التحديد الموضوعى كانت مشاركة القارىء أكبر فى إنتاج دلالته، حتى إذا ما استقر الرأى العام الأدبى على بلورة شفرة المرسل أصبح بوسع مؤرخ الأدب رصد الأوضاع المختلفة التى مرت بها الأعمال الأدبية وبحث علاقتها بالنماذج الثقافية السائدة .

وإذا كان التحليل النقدى يتطلب منا التأمل فى أوضاع الخطاب العربى فى الإبداع والتلقى معا فإن علينا أن نشير إلى ظاهرة لافتة هى تعدد التيارات الثقافية فى البيئة العربية الواحدة، فعندما نتحدث عن «المتلقين» فإننا نجمع فى صيغة واحدة أشتاتا من الطوائف والأنماط والخواص يصعب العثور على «حد أدنى للتجانس فيما بينها. وقد انتبه العقاد إبان النصف الأول من هذا القرن للتفاوت الشاسع فى «بيئات» الشعراء - حسب المصطلح

الشائع آنذاك فى قطر واحد هو مصر. فما بالنا إذا وسعنا الرقعة لتشمل الأقطار العربية كلها. وما يصدق على بيئات الشعراء ينطبق بطبيعة الحال وبشكل أشمل على أوساط المتلقين. فقد كان يقارن بين الاتساق الذى يمكن أن يلاحظ فى ا لبيئات الغربية من انجليزية أو فرنسية، حيث يتحقق التقارب فى الطابع من الوجهة اللغوية والثقافية، ولا يقوم إلا الاختلاف الطبيعى لمن يعيش فى مرحلة واحدة وفى جو واحد من أجواء المعرفة والأدب، أما فى مصر فى مطلع القرن «فقد كان من أدبائها من درس فى باريس ونشأ على نشأة أهل الآستانة، ومنهم من درس فى الجامع الأزهر ونشأ فى قرية من قرى الصعيد، وكان منهم من شب فى حجر الحضارة ومنهم من شب فى قبيلة بادية كالقبائل التى كانت تجاور المدائن فى صدر الإسلام. وكان منهم من أطلع على أعرق الأساليب العربية ومنهم من كانت لغته فى نظمه لغة الأحاديث اليومية لا تزيد عليها إلا قواعد الإعراب ولن يتيسر لنا أن نفهم الأطوار التى عبر بها الشعر المصرى الحديث بغير فهم هذه البيئات، ولن يتيسر لنا أن نتابع هذه الأطوار إلى يومنا الحاضر ولا أن ندرك معنى الإنقلاب الذى طرأ على الأذهان والأذواق بغير استقصاء معنى الأدب والشعر كما كان ملحوظا فى جميع تلك البيئات.

ونستطيع بدون حرج أن نقيس على ذلك فوارق بقية الثورات الشعرية التى أشرنا إليها. وإذا كان نقاد نظرية التلقى يلجأون كما شرحنا إلى فرضية القارىء المتوسط أو «الموديل» – حسب تعبير ايكو – لتقريب الشقة بين مستويات التلقى فى المجتمعات الغربية، فإن المجتمع العربى بكل ما يحفل به من تفاوتات اقليمية وثقافية، وبكل ما يتجاوز فيه من تناقضات أيديولوجية يجعل وهم هذا القارىء الوسط مثاليا أكثر منه واقعيا، مهما بالغنا فى الاعتداد بما تفعله وسائل الاتصال المرئية والمسموعة وسرعة الانتقال فى عصر الأقمار الصناعية، ويتعين علينا حينئذ أن نلاحظ أثر الخطوط الثقافية إلى جانب الخطوط الجغرافية فى الخارطة العربية، بحيث يمكن لنا أن نجد تقاربا واضحا بين أصحاب الثقافة التقليدية مثلا فى مختلف الأقطار العربية يضاهيه تقارب آخر بين أنصار الثقافات المنفتحة على العالم على اختلاف النزعات والتوجهات المعرفية والإقليمية .

وما دمنا قد استحضرنا ملاحظات العقاد عن اختلاف البيئات الثقافية فإن بوسعنا أن نتوقف عند إحدى لفتاته النقدية البارعة، إذ يقيم مقارنة بين علاقة الشاعر بالقارىء فى العصور الوسطى وأثرها فى أسلوبه، ونفس تلك العلاقة فى العصر الحديث قائلا : «فالشاعر ؛ كما كانوا يفهمونه فى القرون الوسطى وما بعدها نديم يلقى جميع سامعيه ويعاشرهم فى المجلس ويطيب خواطرهم بالملح والأحاديث. فكانت صفات النديم لازمة له أشد اللزوم. والشاعر كما يفهمونه فى القرن العشرين رجل يخاطب قراءه من وراء المطبعة أو ستار التمثيل، فلا تلزمه صفة من صفات النديم ولا هو يحتاج إلى مزاجه وأساليب تفكيره. وقد يقضي حياته كلها دون أن يرى قراءه أو يره. ومن ثم فهناك شاعر المجلس وشاعر المطبعة»

فإذا ترجمنا ذلك إلى لغة النقد المعاصر أدركنا أنه يقيم التمييز فى الخطاب العربى بين المراحل الشفاهية وما ساد فيها من شعر خطابى والمراحل الكتابية وما اعتورها من متغيرات، وأنه يشير إلى ما يسمى فى جماليات التلقى إلى القارىء الفعلى والقارىء الضمنى معا وينص على أثرهما فى تكوين الأساليب الفكرية والشعرية .

وقد دأب الكتاب العرب – قبل ظهور نظريات التلقى – على تمثل قرائهم وتوجيه الخطاب إليهم ومنازعتهم فى كثير من الأحيان. وكان ذلك من قبيل الوعى المبكر بأن فعل الكتابة لا تكتمل دائرته إلا بفعل المتلقى، ولعل النموذج الطريف فى هذا الصدد ما يورده المازنى فى مقدمة كتابه «الحصاد الهشيم» الصادر فى العشرينيات من هذا القرن، حيث يصل فى هذه المنازعة إلى درجة محاسبة القارىء فى قصاص تجارى قائلا : «تعال نتحاسب، إن فى الكتاب أكثر من أربعين مقالا تختلف طولا وقصرا وعمقا وضحولة وما أحسبك ستزعم أنك .... كتابة هذه المقالات من جسمى ونفسى ومن يومى وأمسى، ومن عقلى وحسى، أو مثل ما يبذل الناشر فى طبعها وإذاعتها من ماله ووقته وصبره. ثم أنك تشترى كتابا هبه لا يعمر من رأسك خرابا ولا يصقل لك نفسا أو يفتح عينا أو ينبه مشاعر فهو على القليل يصلح أن تقطع به أوقات الفراغ وتقتل به ساعات الملل والوحشة. أو هو على الأقل زينة فى مكتبك» هنا يصل المازنى فى استعراضه لوظائف الأدب إلى النقطة التي يصبح فيها الكتاب مجرد شيء مادى لا مشروعا لفعل القراءة فى محاجته الطريقة التي لانود أن نسترسل فيها، وحسبنا ملاحظة هذا الحس الواعى بعمليات التواصل الأدبى وإدراك دور القارىء المفترض ومناصبته النزاع.

فإذا صح هذا فى أنواع الكتابة المختلفة فإن الوعى بدور القارىء فى كتابة الشعر وتكييف خطابه، وتحديد أساليبه يمكن لنا أن نستشفه ونتصور أبنيته المختلفة عبر نوعين من الدراسة. إحداهما تتمثل فى بحث تاريخ التلقى للثورات الشعرية المختلفة فيما يسمى بالمعارك الأدبية وما تحفل به من مظاهر الصدامات وآيات الاستجابة والحماس وكيفية تطور الذائقة حتى تعتاد اليوم على ما كانت ترفضه بالأمس، ويتطلب ذلك عددا من البحوث التجريبية المستقصية. إذ ما زلنا بحاجة شديدة لدراسة هذه الجوانب العملية فى احتياجات متلقى الشعر العربى وطرائق استجابتهم الجمالية لنصوصه، وكما تقوم الشركات الكبرى للإنتاج الصناعى بدراسة الأسواق والأذواق، يتعين على الشباب الدارسين فى الجامعات العربية الإفادة الرشيدة من مناهج الإختبارات الميدانية فى الحقول الاجتماعية والتربوية لإجراء بحوث عملية على أنماط تلقى الشعر العربى الحديث، وذلك لتوصيف المواقف وتحديد الاحتياجات وبسطها أمام الشعراء الذين يظلون أحرارا فى تكييف إبداعهم لمقتضياتها أو تجاوزه، فبوسعهم مثلا دراسة طرق فهم الوظائف العديدة لاستخدام الأساطير فى الشعر، وهل ما زالت تجرح الحس الدينى لدى القراء كما كانت تزعم لجنة الشعر بالمجلس الأعلى

للآداب والفنون فى مصر برئاسة العقاد نفسه فى منتصف الستينات أم أن ذائقة القارىء العربى المتوسط قد تجاوزت هذه الحساسية باستثناء ممثلى التيارات الأصولية التى تنفى الفتن من شواغلها بينما اعتاد جمهور القراء العرب على التوظيف الأسطورى بأشكاله المختلفة وأصبحوا يألفون طرائق تشعير العناصر المقدسة من التراث ونزع الحساسية الدينية منها .

أما النوع الثانى من دراسة أثر التلقى فى إنتاج الشعر فإن التحليل الأسلوبى المقارن لضمائر الخطاب فى النصوص الإبداعية وكيفية تبادلها وإمكانية تحديد من تشير إليه حقيقة أومجازا وهى توجه استراتيجية القول الشعرى قد يكشف لنا عن التطور الداخلى للغة الشعر ومدى حضور المتلقى فيها صراحة أو ضمنا. مما يجيب لنا عن التساؤلات الهامة حول أساليب الشعرية وعلاقتها بأبنية الوعى الجماعى لدى القراء، وهل تنفصل بشكل كلى عنها كما يتوهم بعض الدارسين، أم أنها تمثل الطليعة التى تسهم فى تخليق المخيال المحدث وضبط ذبذباته على الإيقاع العميق للعصر الذى نعيش فيه.

ولما كان النوع الأول من الأبحاث التجريبية التى تدور حول عمليات تلقى الشعر محدودا للغاية فى النقد العربى فإن من اللازم أن ندعو إلى ضرورة اجرائه على أسس علمية دقيقة، بحيث لا تصبح مجرد أمثلة تساق للتدليل على حكم مسبق دون الخضوع لشرائط البحث السوسيولوجى فى صياغة الأسئلة وتحليل الإجابات.. وقد يكون من النماذج الدالة فى هذا الصدد ما قام به الناقد اللبنانى «منير العكش» فى اختياره لكيفية تلقى عينة مختارة من القراء، تتكون من أحد عشر شخصا، شاعر وثلاثة طلاب جامعيين بينهم فتاة، ورجلان مسنان، وثلاث نساء بينهن مراهقة، ومختص باللغة العربية وهو فى الوقت نفسه ماركسى، ورجل متدين، كيفية تلقى هؤلاء لثلاث قصائد شعرية لكل من سعيد عقل ونزار قبانى وبدر شاكر السياب، وقد استخلص من ذلك جدولا لنوعية استجابتهم يتبين منه ما يلى :

– سعيد عقل يرفضه الشاعر والمسنان والمتدين ثم المرأة واللغوى، ويعجب به الطلبة والمراهقة والمرأة الأخرى.

– نزار قبانى يرفضها المسنان واللغوى والمتدين ثم الشاعر، ويعجب به الطلبة والمرأتان.

– السياب يرفضه الطلبة والنساء والمتدين، ويعجب به المسنان ثم الشاعر واللغوى.

ومن الواضح من تكوين عينة الاختبار أن العوامل التى يتم قياس توظيفها فى التلقى هنا هى العمر والجنس والثقافة، وأن الجدول يقتصر على مستويات القبول والرفض دون الدخول فى كيفية إعادة إنتاج الدلالة الشعرية والاستجابة للصور والرموز، مما يتطلب صياغة استبيانات تعتمد على معطيات الشعرية الألسنية، ومن ثم فإن النتائج لاتكاد تضيف جديدا إلى ما يتوقعه الناقد ويفترضه بشكل مسبق، وما زلنا بحاجة لإجراء استبيانات تجريبية تدخل فى حسابها قياس تأثير الأبنية الإيقاعية والتركيبات اللغوية وكيفية تكوين المتخيل الشعرى

فى الصور. كما تختبر نوعية الاستجابة الجمالية ودرجة ارتباطها بشخصية المتلقى وتوزعها على أنماط التماهى والتقابل التى أسفرت عنها البحوث المشار إليها من قبل، مما يجعلنا قادرين على قياس درجة ونوعية المقروئية لمختلف الأساليب الشعرية .

تحديد الاحتياجات :

كان البحث النقدى عن القضايا المرتبطة باحتياجات القراءة فى الخطاب الشعرى يصدر دائما من منظور أيديولوجى، ويتضمن مصادرة على وظائف الفن والشعر وما زلنا نذكر آخر المعارك الساخنة التى دارت فى منتصف هذا القرن حول الإلتزام ومدى أهميته فى الشعر، لكن جماليات المتلقى – كما أسلفنا – قد انتقلت بالإشكالية إلى وضع جديد، وأصبح من الملائم فى ضوء معطياتها العلمية أن نبحث عن الشروط التى تحكم عملية التواصل الجمالى بالتركيز تارة على أدوات الإنتاج وتارة أخرى علي أفعال التلقى باعتبارها منتجة للدلالة أيضا.

وقد اخترت من بين الاحتياجات الماثلة فى أفق التلقى أكثرها إلحاحا بالنسبة للقارىء العربى، ومساسا بطبيعته تجربته الشعرية وهى ثلاث : الحاجة إلى الفهم، والعدل مع التراث، وحتمية إعادة التأهيل، والكفاءة، فلسنا فى حاجة لكثير من الاستقصاء لمظاهر الالتباس والشكوى فى تلقى الشعر العربى الحديث كى نعتبر «الاحتياج إلى الفهم» فى مقدمة الأولويات التى يبوح بها أكبر عدد من القراء، وأن السبب فى ذلك يعود إلى «ظلم التراث» من ناحية، وضعف «كفاءة التلقى» من ناحية ثانية .

أما مسألة الفهم فتقتضينا أن نطرح سؤالا أساسيا عن الوضوح، هل هو ضرورة للشعرية أم ضار بها؟ وإذا تذكرنا ما يقوله «هيدجر» عن العوامل التى تجعل الفهم ممكننا فى حديثه عن «الوجود والزمن» أدركنا ضرر الوضوح على فن الشعر فى العصر الحديث، فحين «يتم تفسير شىء ما على أنه شىء، فإن التفسير سيقوم أساسا على قولة سابق الفهم، سابق الرؤية ، سابق التصور، ولا يمكن للتفسير أن يكون دون افتراض مسبق لإدراك شىء مقدم إلينا» ومعنى هذا أن أى شىء يصبح واضحا يكتسب بناءه من كونه سابق الفهم، سابق الرؤية والتصور، والنص الشعرى الذى تتحقق فيه هذه الدرجة من الوضوح، نتيجة لما أسميناه من قبل «التحديد الموضوعى الحاسم» لايمكن أن يمتلك مبادرة خلاقة تخرج على ما سبق فهمه وتصوره من إنتاج وتصبح الجدلية التى تتحدى كلا من المبدع والمتلقى حينئذ هى : كيفية التوفيق بين هذا الاحتياج الطبيعى إلى الفهم فى عملية التواصل الجمالى، مع تفادى هذا «الوضوح العقيم» بإطلاق المجال للتحقق الإبداعى الخلاق على غير نموذج سابق فى بعض المستويات المركبة للعمل الشعرى..

وإذا كان المبدع الحقيقى ليس بحاجة لمن يدله على دوره فى فرض هذا التعادل فإن القارىء هو الذى ينبغى أن يتدرب نقديا على تجاوز تلك الحاجة الأولية ، والممارسة الإبداعية

للفهم الديناميكى المتجدد لمقترحات الدلالة المدهشة على التباسها، فإذا أردنا أن نستأنس فى تصوير هذه الجدلية بسابقة تراثية عدلنا عن نقيضة أبى تمام الشهيرة التى أقامها بين القول والفهم فى رده على من أهاب به، لم لا تقول ما يفهم؟ قائلا : ولم لا تفهم ما يقال؟ إلى تطوير المتنبى الذكر لها فى بيتيه الجميلين :

وكم من عائب قولا صحيحا وآفته من الفهم السقيم
ولكن تأخذ الآذان منه على قدر القرائح والعلوم

حيث يقف عند مثالية القول دائما وصحته التى لا شك فيها، مبرزا من منظور الشاعر عيوب الفهم الأبدية باعتباره سوء قراءة، كما يقول نقاد اليوم، لكنه يؤدى ذلك فى مجاز بديع بصورة الأذن التي تتسع بقدر كفاءة المتلقى، مما يجعل مشكلة الفهم هى مصدر النزاع وليس للقول البرىء فى هذا التقدير من ذنب فيما يقع فيه المتلقى من لبس وارتباك، وما دام الشعر فى حقيقته لا يتوقف كله على الفهم، إذ أن عناصر الشعرية تتجاوز حدود المنطق وعملياته الذهنية، فإن بوسعنا أن نستبدل مقولة «الحاجة إلى الفهم » بمقولة أخرى أقرب إلى طبيعة القراءة وهى «إمكانية الإدراك» على أساس أن فعل الإدراك يشمل صنوف التلقى الحسى والوجدانى والعقلى. فنحن ندرك الشعر عندما نسمع أو نبصر مادته اللغوية، ونميز مستويات إيقاعه، وندركه عندما نقبض على شىء من دلالته مهما كانت مراوغة. وندركه خاصة عندما ننجح فى إقامة عالمه التخييلى وبناء صوره فى عمليات القراءة وفك شفرات المجاز. ونحن ندركه أيضا في كل مرة نتركه فيها ثم نعاود اللحاق به فى فعل قراءة متجدد، مما يجعل «الإدراك» مراحل، يعتبر الوصول لنهايتها هدفا سرابيا هاربا. وإذا كانت النظريات الفلسفية تجمع منذ «هوسرل» حتى «باشلار» و«ايزر» على فرضية مؤداها أن التجربة الجمالية تتعلق أساسا بالإدراك والتلقى؛ أي برؤية الحدس "insight" فإن هذا التعالق هو الذي أصبح يعبر عنه «بمركزية الصور» فالصورة هى النقطة التى يتلاقى عندها المنتج والمتلقى، واستجابتنا التصورية للعمل الفنى تنحو إلى التحليل باعتبارها مما ينتج الصورة. ومهما تفادينا شرح هذا التحول التاريخى فى مفهوم الصورة لضيق المجال فإنه لا يسعنا أن نتجاهل الرابط بين الصور والقيم الشكلية للفن فى أية شعرية معاصرة، فقابلية التصور هى التى تفسح المجال لتخلق الصور فى فعل القراءة أو فى عين المتلقى، وعندئذ تتحول الصور إلى «شبح كبير» ذى طبيعة موسيقية وبصرية فى عمليات الإدراك» .

وبوسعنا فى النقد العربى أن نفيد أيضا من بعض الأفكار السيميولوجية لتطوير مبدأ الحاجة إلى الفهم والإدراك، بأن نحتفظ للشعر بقابلية التواصل المتجاوز للتعبير أى التواصل بالرغم من الغموض والإبهام، وذلك بالتمييز بين نوعين من شفرات التواصل أحداهما الشفرات المعتادة مسبقا، وهى التى ينبو عنها ويتخفف منها الشعر المعاصر عادة، والنوع الآخر هى الشفرات التى يتم تحديدها خلال عملية التواصل ذاتها على ما شرحناه فى

جماليات التقابل بالخروج على القواعد المألوفة وصياغة قواعد جديدة خلال الممارسة فبدلا من التزام المبدع الإفهام في توصيل سلبى، يتحرك المتلقى لاستقبال النص والإسهام فى بناء شفراته الجمالية طبقا لنموذج التفاعل التواصلى .

أما الحاجة الثانية من احتياجات المتلقى العربى للخطاب الشعري فهى تتعلق بضرورة «العدل مع التراث» أى اتخاذ موقف صحيح من التقاليد الأدبية السابقة، بحيث لاتخضع لها بطريقة سلبية عندما تتخذها، المنظور الذى يحدد أفق توقعاتنا من النصوص الجديدة، كما يميل الجمهور العريض دون وعى لذلك، وتقوم بتكريسه المؤسسات التعليمية بصفة خاصة. وقد كان الدكتور إحسان عباس حاسما فى اعتباره «المدرسة» العدو الأول للشعر العربى المعاصر :«وبطلها السمح البرىء» وهو المعلم، لأنه لايجد لديه عملا نقديا يفك له مغلقات الشعر الحديث وهو فى الوقت نفسه لايستطيع أن يدرس لطلابه شيئا تكون أجوبته جميعا على محتواه : لا أدرى. لا أدرى، ولهذا فإنه يرتاح إلى النماذج الكلاسيكية، لأنها أسهل مطلبا فى التفسير وأكثر خضوعا للإلقاء وإذا كان هذا يصدق على المدرسة التقليدية ومعلمها المحدود فى تصوراته فإنه لا ينبغى أن يمنعنا من تطويرها حتى تتسع للاتجاهات المعرفية والفنية المعاصرة.

ومن ناحية أخرى فإن الدعوات النزقة لرفض التراث وطرح التقاليد الشعريةالقريبة والبعيدة والقطيعة الحادة معها، مما يتحمس له أحيانا باندفاع محموم أصحاب الحداثة من شباب المبدعين، لايمكن أن يمثل المنطلق العلمى لإشباع حاجات المتلقين فى التواصل، فهم قد يضيقون بالتكرار والجمود، ويستشرفون ضرورة التغيير، لكنهم محكومون دائما بأبنية الوعى الجمالى الماثلة فى مجتمعاتهم، ومن ثم تبدو استحالة القطيعة فعليا فى الإبداع اللغوى، وتتضاعف هذه الإستحالة - إن كان ذلك ممكنا- في التلقى، ويبقى بعد ذلك الحل العادل فى اتخاذ موقف الاختيار الواعى والتكيف المرن مع معطيات التراث المحلى والعالمى فى تشكيل أفق التوقعات.

وقد شغلت قضية العلاقة بالتراث نقاد نظريات التلقي بصفة أساسية فدعا «جاوس» إلى ضرورة التمييز بين الاستسلام السلبى له والتكيف الواعى معه فى تشكيل الموقف النقدى السليم. ولعل أهم النتائج المترتبة على ذلك تتمثل فى قلب العلاقة بين الثقافة والتاريخ. فقد كانت الثقافة تفهم على أنها ظاهرة ثانوية تعتمد على السياسة والاقتصاد والاجتماع. غير أن مشروع «جاوس» المبكر قلب هذا النموذج، حيث أصبح تاريخ الفن يعتمد على إستقبال الجمالية ويجبرنا على التفكير بطريقة أخرى في المنظومة التاريخية، «إن جماليات التلقى تقضى بالتناسب بين الأسباب المفترضة للحوار بين الماضى والحاضر، وتوفر بذلك نموذجا بديلا لإدراك أحداث الماضي، لذا فإن توظيف الفن كنموذج للتاريخ العام يمكن أن يعنى إزالة الفكرة الجوهرية للتقليد لصالح الفكرة الوظيفية للتاريخ» .

وربما كان الدكتور «شكرى عياد» من أبرز النقاد العرب الذى عنوا مؤخرا بتحليل موقف قارىء الشعر باعتباره «حارس التراث» ودعوا إلى تعديله، فهو يرى أن العمل الأدبى يمر من ذهن الكاتب إلى ذهن القارىء بدورة متصلة يعيد فيها القارىء بطريقة عكسية أدوار التخلق الكامل للنص الأدبى من فكرة إلى رمز وأسلوب ولغة تتجسد فى نص لا يلبث بدوره أن يتمثل لدى القارىء لغة وأسلوبا ورموزا وأفكارا كلية يعاد إنتاجها بخطوات عكسية.

وما يعنينا الآن من هذه العملية أن الباحث العربى يرى فى الناقد – وهو القارىء ذو الوظيفة الاجتماعية على حد تعبيره – «حارسا للتراث الأدبى للجماعة، أى عارفا به وقادرا على إعادة تقديمه بحيث يكون مفهوما لأبناء العصر، لا بمعنى الفهم العقلى فحسب، بل بمعنى التجاوب الوجدانى مع القيم التى يتضمنها أيضا. كما يجب أن يكون من ناحية أخرى قادرا على رؤية الجديد الذى يعيد تشكيل القيم الفنية بحيث تعبر عن حياة المعاصرين وأفكارهم فهذه الوظيفة المزدوجة رعاية القيم والسماح بها جزئيا فى عمليات التجديد هى التى تميز الموقف النقدى للقارىء حتى يتسم بهذا العدل الذى نتوخاه وتستقيم علاقته المخصبة بالتراث إذ لو اقتصر على مجرد حراسته لتحول هذه التراث إلى مقبرة للإبداع المتمثل فى الحياة الجديدة للنصوص والتقنيات والأساليب المبتكرة. بل إن هذا المزيج نفسه هو الذى يجعله قادرا على تحقيق الحاجات النفسية والجمالية الحميمة للقارىء، على أساس أنه «يستجيب للعمل الأدبى بتمثيله لحركته النفسية الخاصة. أى ببحثه عن حلول ناجحة، فى حدود قوام ذاتيته للمطالب المتعددة، داخلية وخارجية للأنا. فنحن نتعامل مع الأدب لنعيد خلق ذاتيتنا، كما يقول الدكتور عياد فى بحثه المشار إليه.

على أن أخطر احتياجات القارىء العربى للشعر لا تتمثل فيما يتطلبه هو من النصوص الشعرية، بقدر ما تتمثل فيما يفترضه الخطاب الشعرى فى القارىء الذى يتلقاه، فهذا خطاب يستدعى «كفاءة خاصة» لا تتوفر غالبا لدى عدد كبير ممن يطمحون لمعايشة التجارب الشعرية فى مختلف أشكالها وتجلياتها الأسلوبية فى القديم والحديث. ومن ثم فإن «إعادة تأهيل المتلقى، تصبح ضرورة لا غنى عنها فى هذا الصدد. وإذا كانت هذه الصيغة ذات مذاق تعليمى فإنها تحيل إلى نموذج خاص فى التعليم الذاتى، فليس هناك أقدر على تعليم الإنسان من اجتهاده فى تكوين خبراته الجمالية وحصيلته المعرفية، والشعر يعد دائما من أرقى مظاهر الثقافة وأكثرها بساطة وتعقيدا فى الآن ذاته، حسب أساليبه ومستوياته، ومن يريد أن يحظى بوصال، لا يسعه أن يدخر جهدا ولا طاقة فى سبيل ذلك، وكما يقول لنا فى إحدى صياغاته المجازية الحلوة :

ومن يخطب الحسناء لم يغلها المهر

ومهر الشعر المعاصر هو القراءة الخلاقة، وهى درجة من الإبداع تقتضى تعزيز كفاءة التلقى بإعادة تأهيل القارىء وتدريب ذائقته على معطيات الإيقاع الخفى والكثافة العالية

والتشتت الدلالى الباهظ، مما لم يتعود عليه فى أنماط الشعرية التقليدية باستثناء الحالات الفائقة فى مدرسة المحدثين البديعية فى العصر العباسى.

على أن تنمية الخبرة الجمالية بالشعر تتطلب أيضا متابعة المدارس المحدثة فى الفنون التشكيلية والموسيقية، تدريب العين والأذن، لاكتساب الحساسية والثقافة والوعى العميق بمكامن الجمال فى تجليات الإبداع المعاصر .

وقد شرح «أيزر» عمليات التوازن التى تتم لدى المتلقى بطريقة تسهم فى تكوين كفاءته وإعادة تأهيله، حيث يخلق كل نص فى بنايته لدى متلقيه عددا من التوقعات - ، ثم لايلبث أن يقوم بتعديلها أثناء جريانه، حيث يقوم بإشباعها ظرفيا فى لحظة موقوتة.. فعندما نقول ببساطة : لقد أشبعت توقعاتنا فإننا نقع فى إبهام حقيقى إذ نتجاهل أن متعتنا تنبع إلى حد كبير من الدهشة حيال خيبة توقعاتنا. ويكمن حل هذا التناقض فى تقديره فى الفتور على أساس للتمييز بين «الدهشة» و«الخيبة» .

ويعتمد هذا التمييز على اختبار تأثير التجريبيين علينا فالخيبة تحاصر وتوقف النشاط، أما الدهشة فإن ما ينجم عنها إنما هو التوقف الموقوت لاختبار التجربة واللجوء إلى التأمل المتمعن، وفى هذه المرحلة الثانية فإن عناصر الدهشة ترتبط بالمضى فى تيار التجربة بأكملها، وعندئذ تبلغ اللذة بهذه القيم أقصى درجاتها من الكثافة فكل تجربة جمالية تنحو إلى عرض لعبة متواصلة مع تلك العمليات» .

ولعل التوازن الناجم عن إعادة تأهيل القارىء كى يسهم فى تكوين الدلالة الشعرية هو الذى ينجو بالفن من قوانين العرض والطلب فلا يسود الشعر البسيط لأن القارىء العادى يقدر على استيعابه. لأن الإنتاج الثقافى يتميز بخواص فنية راقية لا يمكن أن تتم معرفتها من خلال قيمة السوق إذ أن الحاجات الجمالية لا يتم إشباعها إلا داخل حدود معينة. وتلقى الشعر - كما يقول النقاد- نشاط جمالى رفيع مدعو للقبول أو الرفض خارج نظم التخطيط التجارى إذ يخضع لديناميكية خاصة فى التفاعل الإبداعى .

قصص من القناة وسيناء

محمد جبريل (*)

الظاهرة التى تثير التأمل، أن منطقة سيناء ومنطقة القناة تمثلان خط الدفاع الأول لحدود مصر الشرقية، تختلف المنطقتان من حيث ظروفهما الجغرافية والسكانية والاجتماعية والاقتصادية، بل ومن حيث خصائصهما المختلفة، لكنهما تمثلان معا بوابة مصر الشرقية، وهو ما تبدى فى الحروب التى خاضتها مصر ضد الغزوات المتتالية، ثم حرب ١٩٧٣ التى انطلقت فيها القوات المصرية من الضفة الغربية إلى الضفة الشرقية سعياً لإستعادة أرض سيناء التى كانت محتلة آنذاك..

من هنا، كانت حفاوتى بأن أناقش إبداعات القصة القصيرة لأدباء القناة وأدباء سيناء فى آن. تصورت قبل أن ابدأ القراءة، أن مجموع إبداعات الإقليمين سيتيح لى التوصل إلى الصورة المكتملة من حيث الخصائص الفنية والمضمونية، لكن النصوص التى تسلمتها من الصديق الفنان عبد الرحمن نور الدين غابت عنها أسماء مهمة، مثل محمد الرواى ومحمد عطا وعلى المنجى ومحمد عبد الله عيسى وغيرهم، ربما لأن إبداعاتهم نبض قراءات أخرى، وقد فرض هذا الإعتبار بالتالى غياب اكتمال الصورة بالمعنى الذى تمنيت أن أسعى إليه.

ومع أن مناقشتى لإبداعات الإقليمين ستشملهما معاً، فإنى سأناقش - بداية - إبداعات كل إقليم، على حدة. ثم أشير إلى أهم الملامح فى أعمال مبدعى المنطقتين جميعاً. وأعتذر - مقدماً - عن الإيجاز الذى فرضته كثرة النماذج..

القناة

نحن نتعرف إلى الإسماعيلية. المكان فى قول الرواى: إن السفن التى تعبر أمامنا فى

(*) ناقد والمشرف على الصفحة الأدبية بجريدة المساء

طريقها إلى السويس أو بور سعيد (لكل شمس غروب ـ عبد الحميد الحبيبى). ويقرر الرواى أن يجول بفتاته فى بيوت عرايشية العبيد وبيوت الحكر، بيتاً بيتاً، وحارة حارة، حتى تمس بكفها الصغيرة البيوت والناس (المصدر السابق). ونتعرف من خلال نافذة السيارة التى تمضى من الإسماعيلية إلى الزقازيق، على اسماء المدن الصغيرة الملقاة على حانب ترعة الاسماعيلية مثل جثث لحيوانات ميتة ـ والوصف للفنان ـ نفيشة، الوصفية، أبو صوير، المحسمة، القصاصين، التل الكبير، العباسة (المصدر السابق).

وبور سعيد ـ منذ عشرات الأعوام ـ حيان : الحى العربى والحى الأفرنجى، الوطنيون والأجانب، المستوى الأدنى والمستوى الأفضل، وهو ما يتضح حتى فى الكلاب التى تحيا فى كل حى. ثمة كلاب تتسخ قوادمها فى الحى العربى، وأخرى لولو أو ضخمة وقوية، يقتنيها القاطنون فى الحى الأفرنجى (كلب ـ قاسم عليوة). ومع أن الفنان يهدى مجموعته «حدود الاستطاعة» إلى بور سعيد، الناس والموقع والتاريخ، فإن المكان فى معظم قصص مجموعته «حدود الاستطاعة» يبدو مطلقاً. يصعب التقاط مفردات الحياة البور سعيدية: الناس والبيئة والواقع والمشكلات والتطلعات، إنما هى تعبير عن الواقع المصرى فى إمتداده، سواء على مستوى الشخصيات أو الأحداث. ولعلى أشير إلى المشكلات تعمداً، لأن قاسم عليوة ليس فنان إزجاء وقت فرا غ، لكنه مهموم بقضايا مجتمعه، تشغله، وتلح عليه، وتدفعه إلى تناولها فى فنية متفوقة، وإن غلبت الحماسة فشابت بعض المواضع جهارة. والأسرة ـ فى المدينة التى اقتحمها الانفتاح تحديداً، فبدل، وأساء، وشوه ـ ملمح فى أعمال السيد زرد. ولعل قصص إبتهال سالم هى الأشد تعبيراً عن البيئة، ربما لأنها أمضت فترات طويلة من حياتها بعيداً عن بور سعيد. وهى مفارقة صحيحة. فتقديرى أن الحنين إلى المكان أو الزمان عامل مهم فى العملية الإبداعية. الحنين يمثل دافعاً للكتابة، ولتذكر الناس والأشياء والتقاط التفاصيل الدقيقة. ثمة البحر والمرفأ والصيادون والقوارب والسمك والجمرك والمعدية وصفارات البواخر وأنوار الفنار والأسواق والكرتونات المفتوحة والبوتيكات المتلاصقة واحتكاكات العلب الفارغة بأسفلت الطريق. وتهبنا الفنانة صورة قلمية للحياة فى بور سعيد بعد أن تحولت إلى مدينة حرة، أقتحمها الإنفتاح، ويحتاج الدخول إليها، والخروج منها، إلى رسوم وتفتيش وإجراءات جمركية، كأنها لم تعد جزءاً من هذا الوطن. ثمة بضائع متناثرة على جانبى الطريق وأطرافه فى شارع ضيق طويل، تتفرع منه حارات على اليمين واليسار. على أبوابها يفرش الباعة بضائعهم فوق مزق من القماش والكرتون المبعثرة بإهمال، على جوانبها عربات يد تحوى إيشاربات ملونة ومناديل وقمصان نايلون وصور ألوانها فاقعة، وعربات محملة بالبرتقال والبطاطا والعجوة المكشوفة التى يتكاثر عليها الذباب، وغيرها محملة بالطبول والطراطير وقطع الجيلاتى المربعة الرخيصة (ملك الشغل ـ إبتهال سالم). المدينة الحلم الأمنية، تبدو ـ متخيلة ـ على الشاطىء الآخر من البحر، تكبر وتصغر، وتقترب وتبتعد، لكن

الحلم / الأمنية يصلب على واجهة الفاترينات وأرقام السيارات، والعمارات الجاثمة على الصدور، وعيون الأطفال الحزينة، ومكياج السيدات الأنيقات. والزحام، والأدخنة (اليقظة - إبتهال سالم)، وكما يقول الراوى فى قصة «الصبى شعبان»، فإن الكثيرين يأكلون عيشهم من بضاعة المنطقة الحرة: التاجر هناك يأخذ رزقه، ومفتش الجمرك، وعسكرى البوابة، والباعة السريحة، ونحن التجار الذين نبيع البضاعة. كل واحد برزقه، وهكذا انتعش البلد، ويحدث الرواج» (الصبى شعبان - محمد عيسى القيرى). ولأن بيئة البحر فى إمتداد المدن الساحلية المصرية متشابهة،، فقد استدعيت حياة صيادى بحري بالإسكندرية - الحى الذى أنتمى إليه - وأنا أقرأ قصة «الصيادية». الهلوتى الصياد يربط مجدافية على مؤخرة القارب بغزل الجرافة، ويخلع جلبابه فيبدو السروال الرشيدى المصنوع من الكتان، وحول وسطه الشملة الحمراء، والصديرى بأزراره المتعددة وجيوبه المنتفخة (الصيادية - محمد عبده العباسى).

فإذا جاوزنا البيئة المحلية - أعنى البيئة التى تؤطرها مدينة أو محافظة بذاتها - إلى بيئة الوطن، إلى المجتمع المصرى فى عمومه، فإنه يعانى اللامبالاة. وفقدان الإحساس بالمسئولية: السيارة تصدم الفتاة المسرعة، يكتفى الجميع بالفرجة دون أن يتدخل أحد. حتى الرواى الذى أظهر اهتماماً فى البداية، تقهره عدوى اللامبالاة، فيمزق الورقة التى كتب فيها أرقام السيارة، ونثر الأرقام، وابتعد، ولم يبح بشىء (سلوك حكيم - قاسم عليوة). وفى قصة «الكونستابل» يتحول كل شيء فى نظر الرواى إلى رومانسية شفيفة، ويفاجأ بحادثة إعتداء على امرأة فى سيارة مسرعة، ويجرى برقم السيارة إلى الكونستابل القريب، فيقول له بلا مبالاة: يا حضرة، نوبتجيتى تنتهى بعد عشرة دقائق. أتركنى، إلهى يعمر بيتك أعود لأولادى بلا منغصات (الكونستابل - قاسم عليوة). ونتذكر قول هانز كريستيان أندرسن: لست ميتاً، ولكن أبدو كذلك.

الحـــرب

الحرب بعد معهم فى تاريخ مصر الحديثة، فقد خاضت مصر أربع حروب ضد دول شنت عدوانها منفردة، وبالمشاركة. وبالتحريض. والحرب التى مثلت فيها سيناء ومنطقة القناة خط دفاع أولاً عن مصر، تلقى بظلالها الإيجابية ممثلة فى بذل الأرواح درءاً للعدوان، وظلالها السلبية ممثلة فى بعض النتائج التى أفرزتها الحرب. ثمة مفردات: المطارق والبنادق والرصاص ودوائر البقع الحمراء. وفى قصة «الدائرة» تتوالى الغارات» كل يوم والتانى غارة، وصاروخ ياكل حتة من الأرض» (الدائرة - ابتهال سالم). وفى قصة «النورس» تطالعنا تعبيرات: اللون الكاكى، ورائحة العطن، والنوافذ المطلية باللون الأزرق، وقوائم الأسرى والشهداء المعلقة على الحائط. والرجل النحيل المتغضن الوجه يبحث بين حطام البناية المهدمة عن عصا أصلح من التى فقدها. وحين وجد واحدة، جلس على الكتلة الخرسانية، واتكأ بذقنه على راحتيه، وأخذ يتأمل الأشياء التى لاترى (حطام البناية الضخمة - قاسم

عليوة). وتسأل المرأة: إمتى النوارس تعود زى ماكانت على المينا؟! (النورس - ابتهال سالم). وفى قصة «دائرة الدخان» تسأل الأم عن وليدها. لقد خرج ذات نهار ولم يعد، ودارت عيناها فى دوائر البقع الحمراء المرشوشة على المنازل. وتتبعت بصمات الدم الممزوج بطين الأرض، وحدثت الأشجار والطيور، واستحلفت النهر أن ينطق، لعله اتخذ من الماء مهداً. وظلت الأم تدور وتدور بين الناس، فلما سألوها عن رائحته، قالت: امضوا إلى أعلى التل، حيث تفصل بين الحصار وأرض الوطن بندقية، وتتبعوا البارود. الطفل هنا هو الغد، هو الأمل والمستقبل الذى لن يأتى بغير الإصرار والنضال والمقاومة، فضلاً عن القدرة على تحقيق الذات دوماً (دائرة الدخان - إبتهال سالم). لكن الحرب لها بعدها السلبى الذى يصعب إهماله. وقد يتبدى هذا البعد فى الشاطئ القريب. ففى قصة «الضابط الكبير» يقسو القائد على جنوده، ويكرهونه. أوامره لاتنتهى، وملاحظاته تشمل حتى الأمور التافهة، ثم تكشف الصدفة أنه يرتكب ماينهاهم عن فعله (الشواخص). وقصة «كابات» تذكرنا بالمثل» الجنرالات يعلقون الأوسمة، والجنود يستشهدون». فالقادة يضعون الخطط ويحددون أماكن العمليات وخطوط الإمداد، ثم يشيرون إلى النقطة التى يتمركزون فيها. عند هذه النقطة نحن نتمركز. هنا. فهنا مصيف طيب (كابات – قاسم عليوة) ، وحين يهدأ القتال و تتخذ العصافير من فوهة مدفع الدبابة عشا لها، فيأتيها الهلاك مع انطلاق أول قذيفة فى تجدد المعارك.. وكان ذلك هو مصير العصافير، والبشر أيضا، فى هذه القصة الجميلة التى تهبنا مشاعر كراهية ضد الحرب، وضد العدو فى آن (عصفور بين بين - جمال عبدالمعتمد). يقول هانز كريستيان أندرسن: «إن كل ما هو آخر يكون معادياً للفرد». وقد أعدت قراءة قصة «أهمية أن ننهى ما بدأناه». ذكرتنى بمسرحية ستيفان زفايج «إرميا». حوار الجندى المصرى والجندى اليهودى عن السلام، وكانت المسرحية تعلن حق اليهود فى أرض فلسطين. أما قصة قاسم عليوة «الحرب» فهى تتحدث عن جنديين - غير محددى الهوية - يتقاتلان حتى ينهكهما التعب، فيضطران إلى طلب الراحة، ويتحدث كل منهما عن الزوجة والأم والأولاد والحياة التى أصبحت لاتطاق وأكاذيب الراديو ونشرات التوجيه المعنوى وقساوة المدربين وحمامات الأطباء وشح الطعام وعطن الماء، ثم يفطنان إلى أنهما استراحا بما فيه الكفاية، فيستل كل منهما خنجره. ويستأنف الاقتتال. لم أفهم هذه القصة. ولا الدلالة التى تحملها، وإن كانت ثقتى مطلقة فى أن قاسم عليوة فى مقدمة مبدعينا حرصاً على شرف هذا الوطن.

العدالة الاجتماعية

تبين الفوارق الاقتصادية والاجتماعية عن جانب منها، فى هذه الأقصوصة: «نظرت إلى البحر، والغيمات، وتتبعت القمر. استدعيت صورتها إذ تزف إلى مالك نصف الحى، ثم أخرجت نايى ورحت أنفخ فيه، وأذوب.. أذوب.. أذو.. أذ» (هروب - قاسم عليوة). الرومانسية هنا دلالية، تومىء، وتفضح، وتحرض على التغيير. ويتعالى شجار الزوجين فى الأيام السوداء

التى لا يكون فيها بالمنزل ما يكفى من القوت (حصاد الليل ـ قاسم عليوة). وتلقى الظروف الاقتصلدية، والأوضاع الاجتماعية عموماً بظلالها على العلاقة بين أفراد الأسرة الواحدة، فالأب الميسور الحال يستضيف زوج أخيه الذى يسافر بحثاً عن المستوى المعيشى الأفضل. لكنه يفاجئها بمحاولته الإعتداء عليها (ثلاثة ـ قاسم عليوة). وقد تبين العلاقات الأسرية عن تفسخ، بتأثير الفقر والجوع ـ والكلمتان تتكرران فى العديد من قصص السيد زرد ـ «أوسعت الخطا، حتى جاوزت الباعة، ماكان لى أن أشترى شيئاً، أنا المدين المهان، جاوزت الطرقات الغاصة بالسيارات. وما كان أن أركب أو أتطلع. جاوزت الناس والبيوت، وأوصلنى الخطو اللاهث إلى الخلاء. كان بيتى الصفيحى ملقياً هناك، تجاوزت الناس والبيوت، وأوصلنى الخطو اللاهث إلى الخلاء. كان بيتى الصفيحى ملقياً هناك، تجاوره تلال من النفايات، وبضع عنزات ترعى. كانت بالداخل تجهد فى إدخال حلمة ثديها الممصوص بفم الرضيع. دون أن يعمل ذهنى. إنطلق السباب من فمى، وأنشأت أضرب بعنف» (شفاء الغليل). ويبلغ حصار الظروف المادية القاسية للأسرة ـ بعد رحيل عائلها ـ حد كراهية الزوجة للعائل، فقد تورط فى كتابة كمبيالات، ولم يترك شيئاً، حتى باعت الأسرة الكثير مما تملكه. فلما فاض بها الأمر، مالت على صورة الراحل، فمزقتها بغل وضراوة (عتبات الخوف ـ قاسم عليوة). أما قصة «عن البهجة والنضارة وغوامض تلك اللغة «فهى تتناول ما يسمى بالمجتمع المخملى: الزنابق والزهور والصالون والأريج والهيام والفراندة وحجرة السفرة والحمام والفازات. وحين يتعرف الشاب من الطبقة الأدنى إلى ذلك المجتمع، تصرخ الأم: الولد جن!.. وتطالبه بأن يشترى لأخته كيلو تين بدلاً من حزمة الورد ولم تصمت الأم إلا بعد أن عرفت أن الورد هدية. أما الأخت التى قتلها الجوع، فقد تصورت فى الزهور مايؤكل، وأكلتها بالفعل (عن البهجة والنضارة وغوامض تلك اللغة ـ قاسم عليوة)، وقصة «عادة» تذكرنا بقصة «نظرة» ليوسف إدريس. فى «نظرة» نتعرف إلى الخادم الصغيرة وهى تحمل صينية البطاطس، تبطىء من خطواتها لتلقى نظرة متألمة على أولاد فى مثل سنها يلعبون، وفى «عادة يتزاحم الخدم وراء الباب بعد أن أعدوا كل شيء، وأخذوا ينظرون، وينظرون (عادة ـ قاسم عليوة). وبينما كان الجميع مشغولين بإفتتاح الوزير للمصنع الجديد، سقط العامل من فوق السقالة وهو يحمل أحجار المصنع ، دون أن يلحظ أحد (على غير العادة ـ جمال عبد المعتمد). ومجرد إبداء التعاطف يكفى فى العلاقة بين الذى يملك والمحتاج. كان يعطيه قرشاً فيأخذه، ويعطيه ثمالة الشاى فيمتصها، ورشفة الماء فيجترعها. ومبسم النرجيلة فيلتقمه. وكان يحس بألفة من نوع ما تربطه به، ولكن عندما كان الجرسون يأتى ويلقيه بعيداً، لم يكن يفعل أى شيء (ألفة ـ قاسم عليوة). أماقصة «سيدات وسادة» فهى إدانة ساخرة لمجتمع السادة ـ وللإسم دلالته. علاقات معلنة ومستترة، غامضة وشاذة، يصبح ضابط الشرطة فى النهاية جزءاً منها.. بصفته الذكورية، أو بإعتباره تعبيراً عن السلطة (سيدات وسادة ـ قاسم عليوة). ورغم أن

الموظف الفقير ينقذ سيده من أذى ثعلبين كادا يفتكان به، فإن السيد - حين يتأكد من نجاته - يعلن غضبه لأن الموظف قتل الثعلبين بطريقة أتلفت فراءهما ! (يوم الثعالب - قاسم عليوة). ويتعمق الفنان فى تعرية السادة من خلال قصة «الشريط» التى تحتل بضعة أسطر: الخادم الذى يمارس كل شيء في البيت، فهو خادم وطباخ وسائق وبواب، وهو - فى نهاية الليل - يصعد إلى حجرة الأم، تنتظره فى سريرها، وبجوارها شريط منع الحمل (الشريط - قاسم عليوة). وقصة «فى الشارع باتجاه الكازينو» لوحة قلمية لفتاة أرستقراطية وضعت فى عينيها الإشمئزاز والقرف من كل ماتراه. تواجهها الفتاة بائعة الفل بما يذكرها بممارسات أبيها، تعيدها إلى نفسها وحقيقتها فى جو أقرب إلى الفانتازيا (فى الشارع بإتجاه الكازينو - قاسم عليوة). وعندما تخفق كل محاولات «عربى» فى أن يحيا تحت سقف، فإنه يصعد إلى عامود المناورة، ويعلن: على النعمة من نعمة ربى مانى متزحزح عن مكانى. الجدع فيكم يطلع لى. انى مزروع هنا، لما نشوف آخرتها، ويحصل عربى على وعد من المحافظ بأن يلبى مطلبه، لكنه يتناسى ماوعد بمجرد نزول عربى من عامود الإنارة. يقول المحافظ لمعاونيه: إبعدوا الكلب ده من هنا وأدبوه!. ونسبية الرفض الطبقى تبدو واضحة فى قصة «إعتلاء». فالزميل يظل يسب رئيسه فى العمل ويبصق وراءه. وحين يصبح هو الرئيس فى العمل يفعل ماكان يفعله زميله الذى أصبح مرءوساً (إعتلاء - جمال عبد المعتمد)، وفى مقابل التعنت الطبقى ومنطق السيد والمسود، فإن الرجل الذى ينتمى إلى الطبقة الأدنى، يكتفى بالتهديد والوعيد. يذكرنا بالشاب فى رائعة بلزاك «الأب جوريو» الذى هدد بتدمير العاصمة الفرنسية، وبمحجوب عبد الدايم فى رائعة نجيب محفوظ «القاهرة الجديدة» الذى واجه القاهرة بتهديد مماثل. يقول الرجل : «سأريكم إنى أستطيع تحطيم أعتى الجبال. سأريكم. سأريكم وسترون. لكنه - عند السفح - لم يجد صخراً يصلح لأن يخبط عليه رأسه!. لافائدة إذن!.. ومع ذلك، فإن نهاية قصة «كلب» تومىء بالرفض والتمرد، أو أنها تحض على الثورة: الكلب ذو القوادم المتسخة، يصر أن يعبر الحى العربى إلى الحى الأفرنجى، يقطع الأسفلت بذيل يجاهد فى أن يجعله منتصباً، وينظر إلى كلاب الحى العربى الذاهلة خلف براميل القمامة، ويهز رأسه حاثاً إياها على مجاراته (كلب - قاسم عليوة).

القـهر

فى قصة «عادات طيبة» لقاسم عليوة» يطالعنا ذلك الذى رضى بكل ما يلقاه. حتى عندما حوصر فى عتمة الزقاق، ونال منه الشواذ مأربهم، مالبث أن تغلب على غضبه، وعاد إليه صفاء نفسه، وفى قصة «ملك الشغل» تحاول الفتاة مغالبة القهر، فتجد نفسها مفصولة من العمل، ولا تقوى على الفعل، أو رد الفعل (ملك الشغل - ابتهال سالم). ويقول الرواى فى قصة «امتثال» : «مازلت حتى الآن لا أدرى سبباً لاستدعائنا الدورى للمثول بين يديه، بيد أن نتائج ذلك الإستدعاء المكرر تجلت فى قامتى التى فقدت - مع مرور الوقت - قدرتها على الإستقامة،

وفى الإبتسامة المرتعشة التى صارت من معالم وجهى الثابتة». لقد تشكلت الشخصية من توالى القهر. ولا تخلو من دلالة، تلك النظرة التى رمى بها الرجل لافتة أحد المرشحين فى الإنتخابات، قوله: فيه أمل يغيروا حاجة (قصة الدائرة - ابتهال سالم). لقد وضعت المرأة أصبعها على زناد البندقية وهى تصوبها على النشان، وتراقصت أمامها وجوه قاسية وبشعة، استدعاها تذكر الواقع المأساوى الذى تحياه، وإن ظلت يدها على الزناد، لا تتحرك (العيد والبندقية - إبتهال سالم) لكن ضلفة الباب تنفرج، ففى اللحظة التالية لإعلان المرأة تعاطفها مع رجال الشرطة لأنهم «يتعبون كثيراً هذه الأيام» فإنها تجد نفسها - إزاء مارأت - تضرب ذوى الخوذات بالمظلة فى يدها (نهر - ابتهال سالم). وكان أهم ماخرجت به عفاف من علاقتها برءوف ، تعرفها إلى الأشياء التى لم تكن تدركها إلا على نحو غامض. لم تعد الثورة والسلطة والجماهير أشياء غامضة، بل صارت مجسدة، تستطيع أن تتحدث عنها مثلما يتحدث هو عنها. وعندما ودعها ضاغطاً على يدها. عرفت كنه إحساس الذين يضحون بأرواحهم من أجل كلمة (أغنية لم تتم). وإذا كانت المرأة قد نسيت طلب البركة، فإنها ظلت ترفض الخضوع. صوبت المطرقة إلى قلب الجدار، وضربت بملء عافيتها، فامتد الأفق آلواناً، ونقش الهواء على جبين النهر ورودا وألواناً، وضحكت عين الشمس، فكف النفس الحزين عن الانزواء. صار فتياً (الغضب - إبتهال سالم). ثمة من يرفض ويتمرد ويثور ويتوقع الخطر، فهو ينتظره (الإنتظار - ابتهال سالم) وثمة من يستمهل القادمين لحظات، ثم يمشى بينهم فى هدوء، ويدخل من البوابة الضخمة، ويتجه بمفرده إلى مكانه المعهود (البوابة الضخمة - ابتهال سالم). والبطل الشاعر والرومانسي، المستغرق دوماً فى الأحلام، أو يحاول المبادأة. ذلك البطل يطالعنا فى العديد من قصص قاسم عليوة، ولنقرأ هذه الكلمات: «فإذا أخبروك أنى سقطت صريعاً برصاصة أو هراوة، أو أنهم أركبونى واحدة من عرباتهم، فلا تبكى ولا تفزعى الأولاد، ولتقصى عليهم كل شيء ليعلموا أن أباهم سقط قريباً منهم، فى الشوارع التى سيلعبون فيها. سقط لأنك أخفقت فى تعويده على الإذعان» (حدود الاستطاعة). الكلمات تذكرنا بقول ديجول: «إذ ظللت حياً، فإنى سأقاتل حيث يجب، ومادام يجب، وحتى يهزم العدو، ويزال العار الذى يلطخ الوطن».

المـــرأة

هشاشة وضع المرأة - وبالذات فى البيئات الفقيرة - يبين فى قصة «هروب» : الفتاة التى تزوج - رغم إرادتها ومن تحبه - إلى مالك نصف الحى، وعندما تفقد المرأة العائل والسند، وتعانى ظروفاً مادية واجتماعية، فإنها - بعد أن تفقد صلابتها - ترضخ للإغراءات المهددة فى النهاية، وتقول لأول معاكس: ثمنى غال !. (نباتات الأرصفة الهشة - قاسم عليوة). نتذكر سناء بطلة «العيب» ليوسف إدريس. أطالت الصمود، فلما تنازلت عن شيء، تنازلت - فى اللحظة نفسها - عن كل شيء. ويتكرر الموقف - وإن بملمح آخر - فى الشاب الذى لا يملك سوى عبث

الأصابع لأنها لاتتمرد. قضى بداخله على كل محاولة للرفض، وزاد فأبدى استعداده - لو شاء! - ليأتى إليها بذلك الفتى المتأنث الذى يشد سترته كلما رآها (نهاية المطاف - قاسم عليوة).

والمرأة المومس، ظروفها وماتعانيه، بعد مهم فى أعمال قاسم عليوة. وقد تعانى المرأة ظروف المومس دون أن تكون كذلك، مثل الزوجة التى يأتيها زوجها فى الليل، فيمارس الجنس معها بما يشبه الاغتصاب، وهى ساكنة، لا تعبر عن استجابة أو رفض، حتى يفرغ شهوته، ولا تملك - فى نهاية الأمر - إلا أن تدلى رأسها بإتجاه الوعاء أسفل السرير، وتبدأ فى التقيؤ (فى المساء - قاسم عليوة). ويصحب الرواى ساقطة إلى مكعب كرتونى غمرته الأمطار، ويقهره الخوف: هل هى سفاحة أو سارقة جيوب؟.. لكنها تهرول إلى داخل المكعب الكرتونى وهى تصرخ «كان هناك سرير وملاءة ودولاب وأشياء تسبح فى الماء، لطمتنى وقالت: إبعد.. إبعد.. وأخذت تسب وتلعن، وتشد شعرها المبتل وتركلنى: إبعد.. إبعد.. إبعد (ليلة - قاسم عليوة). وتساوم المرأة/ المومس الولدالمقيم فى القصر على لحظات متعة. تعده بأن تكشف له عن مكامن رجولته وتعلمه بعض الأفانين. وتفاجأ بمجرد دخولها القصر بالرءوس المستديرة الحليقة والشوارب الخضراء النائمة فوق شفاه تشبه مناقير العصافير لثلاثة وخمسين ولداً، ينز الشبق من عيونهم، وتستدير إلى الباب بسرعة، لكنهم يحيطون بها، فتنكمش فى الوسط تماماً، تتقوس (القطة والعصافير - قاسم عليوة). وحتى عندما تسلم المومس جسدها لعناق محموم، تنساب من عينيها المغلقتين فى ألم، دمعتان على القرصين اللامعين، وتغيبان فى شعر الباروكة الأشقر (معاهرة - قاسم عليوة).

الجنس

نحن نلحظ أن الجنس ملمح مهم فى المتتالية القصصية «لكل شمس غروب «لعبد الحميد الحبيبى. العلاقات الإنسانية المعقدة والمتشابكة يعلن الجنس فيها عن وجوده بكلمات وتصرفات. بل إن الجنس يتحول فى بعض المواقف إلى ثرثرة كلامية. تقول الفتاة: «لقد تخيلتك أمس وأنا بالمطبخ على جسد جميل. لابد. لقد جردتك من هدومك تماماً، وأخذت أتأملك. أنت تعرف. أنا أحب الجسد المستوى. أكره أيه قطعة لحم زيادة فى أى شىء أحبه. على فكرة جسدى جميل جداً وأنا عارية إلخ (لكل شمس غروب - عبد الحميد الحبيبى). كلمات تنبو عن اللحظة، فتتحول إلى ثرثرة، تنطلق إلى غاية ضبابية، ولا يجد الرواى وصفا للإسماعيلية - مدينة الرواى - إلا أنها إمرأة تتمطى بعد ليلة جنس مرهقة (المصدر السابق). لكن الجنس فى معظم الأمال ليس مطلقاً. إنه ليس مجرد متعة حسية، لكنه يرتبط بظروف أخرى اقتصادية واجتماعية. فى قصة «عيل» يحتاج الرجل إلى دفء الزوجة، لكن الصغير يصر على عدم النوم، وعلى أن يشاركه الأب لعبه، وتتغلب عاطفة الأبوة على نوازع الجنس (عيل - السيد رزد). وفى قصة «هوان» يعانى الزوجان فقراً يبلغ حد الجوع، وحد التساؤل:

أين الله؟.. ويسقط الجوع تأثيراته السلبية حتى على علاقة الرجل الجنسية بزوجته: «الجوع فى الغرفة متوحش. تهاوى على الفراش. طالعه فخذها المنثنى عارياً وحياً. نظر إلى ساقيه العجفاوين. تحسس بأسى عضوه المنكمش. توجع تماماً ـ كامرأة. ابتهل أن تحدث معجزة. ماعت نفسه. غامت الأشياء أمام بصره. تساند على الجدار. غادر الغرفة. لم يكن شاهراً سيفاً، بل حاملاً هوان رجل فقير» (هوان ـ السيد رزد). وتجد المرأة التى يفصل بينها وبين زوجها فاصلاً عميقاً فى السن والارتواء الجنسى، مقابلاً أو مناقضاً لما تحياه فى كلاب الطريق، تطارد أنثاها، حتى يظفر بها الأقوى، ويقفز على مؤخرنها، ويظل ملتصقاً بها. وظلت المرأة تتابع المشهد زائغة العينين، مبللة الشفتين (خيال الظل ـ ابتهال سالم). وثمة المرأة التى رحل عنها زوجها إلى بلاد النفط بحثاً عن الظروف المادية الأفضل لأسرته قالت: «تركنى وأخذ تحويشة العمر، وذهب إلى بلاد ليس فيها غير الرمل والجاز. ستأتينا بسيارة وفيديو وأشياء لم نسمع عنها ونقود. ومست كتفها العارى، لكنه سيمعن فى الغياب، ثم عرت بطنها، وتحسست خاصرتها، وتقلبت فى الفراش» (حرمان ـ قاسم علوة). وقصة «ليلة الحلاوة» تضغط على مشكلة الجنس فى حياة المرأة العانس، أو التى رحل عنها زوجها: «هذا الليل طويل، تجمع ساعاته ودقائقه، تنثرها، تحصيها، لا ينقص منها شيء. وحدها عليها أن تتفق هذه الليلة. سافر الأبوان والأخوة الذكور، ولا مفر من أن تنفرد بنفسها، لتواجه جسدها البكر، وسنوات عمرها الثلاثين: «مايزال الليل يرواح فى مكانها، وهى مائلة البخت، مكسورة الجناح، يمزق روحها تأسف الأهل لحالها، مصمصات الشفاه، لايتيحون لها فرصة للتعايش مع عنوستها، وارتضاء نصيبها، مثلما لم يتيحوا لها أية إمكانية للتمرد على أوضاعها. وتزور المرأة جارتها التى رحل زوجها. تشاركتا فى إزالة شعر الوجه والذراعين والساقين، و «ارتفعت حرارة جسديهما المتعرقين، ارتعاشة ما ألمت بهما، تضامتا بقوة، وأجهشتا بالبكاء» (ليلة الحلاوة ـ السيد زرد). فى قصة «ركوب» يبدأ زعرب من أول السلم، صبياً يبيع النوجا واللادن فى وسائل المواصلات، ثم بائعا لما يشتريه ـ بعافيته ـ من الجمعية الإستهلاكية. ثم عاملاً فى الخليج، حتى كون ما استطاع به أن يعيد تشكيل صورته أمام الآخرين، لكن المقابل، أو النهاية القاسية التى يواجهها تحت ظلال الطمأنينة، ذلك العجز الجنسى الذى يخفق فى التغلب عليه. واللحظات ـ كما ترى ـ مناقضة للحظات قصة «ليلة الحلاوة»، فالشبق الجنسى الذى يريد الإرتواء فى «ليلة الحلاوة» يقابله عجز جنسى فى «ركوب» ، والعنوان لا يخلو من مغزى!

سيناء

لاعتبارات البداية والتواصل والإطلالات المتجددة على مصادر الثقافة والإبداع، فقد كنت أتصور ـ قبل أن أبدأ القراءة ـ أن الموازنة النقدية ربما تظلم أعمال أدباء سيناء بالقياس إلى أعمال أدباء القناة.. لكن المسافة اقتربت ـ فيما يبدو ـ بسرعة اقتراب سيناء من الوطن الأم،

فى أعقاب الحروب المتوالية، وسلبيات الاحتلال الصهيونى، وإنهاء عزلة شبة الجزيرة، وتأكيد التلاحم بين الضفتين الغربية والشرقية من خلال المشروعات التنموية المتكاملة التى تحياها سيناء الآن. ويبدو لافتاً انشغال مبدع من سيناء ، ذات الكثافة السكتنية القليلة، بمشكلة الزيادة السكانية على المستوى القومى، فهو يحيا مشكلات وطنه جميعاً (حب فى القطار - مصطفى إبراهيم آدم).

الملاحظ أنه بقدر اقتراب أعمال إبتهال سالم - مثلا - من البيئة البورسعيدية، فإن البيئة فى سيناء تغيب فى أعمال حسن غريب أحمد. فى معظم قصص مجموعته ««الإنحدار إلى أعلى»، وتبدو البيئة مفتقدة، أو بلا ملامح ظاهرة. ثمة مفردات وتعبيرات متناثرة عن مجتمع البادية وتقاليد القبيلة، والصحراء الواسعة المليئة بالعواصف والضباب، والنخيل، والغزلان ونحن نجد ملمحاً من بيئة البادية، بيئة الخيمة، فى الصومعتين اللتين خصصتا لتخزين الدقيق، والصندوق الخشبى العتيق ورثته الزوجة عن أمها، وورثه الأبناء بالتالى (وقوع الكارثة - حسن غريب). وفى البيوت المبنية من الطوب والأسقف الخشبية، بدلاً من العرائش التى ألفت الأسر السيناوية الحياة فيها مئات الأعوام (الغرفة - حسن غريب). أما المشكلات الاجتماعية، فإن حسن غريب أحمد يهبنا صورة لمشاعر الفتاة فى الليلة التى تسبق ترك بيت أهلها إلى بيت الزوجية، يعمق من هذه المشاعر ويوترها أن الفتاة لا تزف إلى من تحب، وإنما إلى من اختاره أهلها، فهى تتوقع الموت، أو الجنون، أو النسيان، ولا تتوقع شيئاً آخر» (الحقيبة - حسن غريب أحمد). وقصة «رجل البيت» تطالعنا بلحظة مغايرة بتغير الزمن، لقصة رجل البيت التى كتبها عبد الحميد السحار فى ثلاثينات هذا القرن. كان رجل البيت فى قصة السحار تسمية تعبر عن نقيض الواقع، فالكلمة للزوجة. أما رجل بيت خليل البربرى فهو قد قرر أشياء بالنسبة للزوجة التى لم تعد تتحمل لحظات ضيقة وإنفعالاته، لكن إقبال الزوجة وتسامحها يعيد الزوج إلى نفسه، وإليها (رجل البيت - خليل البربرى).

أما المأساة التى عاشتها سيناء عبر الحروب المتوالية منذ ١٩٤٧ إلى العبور فى ١٩٧٣، فتبدو فى العديد من إبداعات أدباء سيناء. فى قصة «خلف العبادى» لطارق الصاوى، إشارة - متفوقة فنياً - إلى الأمل الذى يحاول النفاذ من غيوم سلبياتنا، بما يذكرنا بمقولة نزار قبانى: «مادخل اليهود من حدودنا، وإنما ، تسربوا كالنمل من عيوبنا» (خلف العبادى - طارق الصاوى). أما قصة «النذير» فهى من أجمل القصص التى وظفت تراث الحكاية العربية، تعبيراً عن الأرض التى مهدت - بما جبلنا عليه - لتدوسها - فى سهولة - أقدام الأعداء. أفادت الحكاية من مفردات التراث وشعره، لتنذرنا بالمصير القادم، مثلما أنذرت زرقاء اليمامة قومها. فلم ينصتوا، وكان ما كان (النذير - طارق الصاوى). و«وقائع أيام المولد «إدانة ساخرة للدجل السائد فى حياتنا السياسية، وهو دجل يتوسل حتى بموروثاتنا القديمة والدينية، فلتحقيق الهدف يمكن إسقاط الكثير من الإعتبارات (وقائع أيام المولد - طارق

الصـاوى). ويوظف الفنان تراث الحكاية العربيـة أيضـاً فى إسـقاطه على بعض أوضـاعنا السياسية القائمة، وإن أعلن الرمز عن نفيه فى جهارة واضحة (المحاكمة - طارق الصاوى). أما الأوضاع الإقتصادية والاجتماعية، فتلقى بظلالها على حياة الطبقات الدنيا: فى قصة «إنكسار» تعبير عن الشرخ الذى يصيب العلاقات الأسرية، ويهددها بالتقوض. الزوج الذى يواجه إقبال زوجه بالصدود لمتاعب - غير معلنة - يعانيها (إنكسار - محمد أحمد الدسوقى). والفتاة تختار للزواج شاباً آخر غير الشاب الذى أحبته «رجل جاهز، ومايعيب الرجل إلا جيبه» (الثقب - محمد أحمد الدسوقى). والنظرة المتأملة لقصة «البدلة القديمة» تشى بالظروف الاقتصادية التى دفعت صبرى إلى إهمال مطلب أمه بشراء بسبوسة، واشترى بدلة جديدة بدلاً من بدلته القديمة المهترئة (البدلة القديمة - محمد الدسوقى). وقصة «آخر الأضواء «تصور اللحظات التى تسبق السفر إلى بلاد الغربة: لحظات دافقة بمشاعر التوتر والأسى والحزن وألم الفراق والخوف من المجهول. وقد استطاع الفنان أن يعبر بلغة متسقة عن مأساوية الموقف ٠آخر الأضواء - خليل البربرى). ويثير الشقيق السؤال: لماذا يترك المرء زوجه وأولاده من أجل المال؟ وهل المال يساوى حرمان أسرته منه، وتحمله مشاق الغربة؟ (المزاد - خليل البربرى). ولعل من أشوأ ما أفرزته الهجرة إلى بلاد النفط، تلك المشاعر السلبية التى تقتحم حتى علاقات الآخرة. فالأخ العائد من الخليج يعامل أخاه بإحساس التفوق، حتى أنه لا يهبه وقتاً للجلوس إليه، أو لمحادثته. ويكتفى بأن يقدم له هدية، لفافة بها بعض الملابس الملونة التى لا تناسب سنه (المصدر السابق) وثمة الموظفة التى تعانى تعسف رئيسها فى العمل، لايبقى فى أذنها إلا أصداء خطبة إمام المسجد: العدل ياناس.. أوصيكم بالعدل! (العدل - سناء محمد مراد).

والجنس ملمح يصعب إغفاله فى إبداعات أدباء سيناء. قد يكتفى الشاب فى لحظة شبق جنسى مفاجئة، بأن يختلس قبلة من أنامل الفتاة التى جمعته بها مصادفة اللقاء فى القطار. ويبدو رد الفعل مفاجئاً كذلك، وغريباً، حين تتأبط الفتاة ساعد الشاب وهى تقول: لم أكن أعلم أنك لست غض الإهاب (!) وأنيق الثياب فقط، بل معسول الرضاب أيضا (!) (حب فى القطار - مصطفى إبراهيم آدم). وقد يقترن الجنس بالعنف، فالموت، كما فى قصة «الخوف والطريق» لمحمد أحمد الدسوقى».

ملاحظات

- إذا كانت بعض الأقلام النقدية قد أطلقت اسم «الأقصوصة» على القصة القليلة الصفحات، وربما القليلة السطور، فإن معظم ما يطالعنا الآن من إبداعات فى القصة القصيرة تنسحب عليه هذه التسمية، والأسباب متعددة، قد تكون قصر نفس المبدع، وقد تكون صغر المساحة فى الصحيفة أو الدورية التى يدفع إليها بإبداعه، وربما لأن موهبة الفنان اطمأنت إلى ذلك اللون. ومن المتابعة - التى فرضتها ظروف عملى - للإبداعات

القصصية الجديدة، فإن غالبيتها ينطلق من تصور أن القصة إذا زادت على الصفحات السبع - مثلاً - فهى تنطلق فى فلك الرواية!..

- القارئ لقصص مبدعى سيناء والقناة يسهل عليه التعرف فى بعضها إلى مفردات البيئة، بينما تشحب البيئة فى إبداعات أخرى. وهو ما أشرنا إليه فى فقرات سابقة..

- البعد السياسى واضح فى إبداعات أدباء القناة، وهو يبدأ بالمشكلات الاجتماعية والسياسية، وينتهى بتفهم وضع المنطقة، وأنها - بالفعل - خط الدفاع الأول عن الأرض المصرية من غزوات سابقة، ومحتملة. فى قصة «بيت وشارع» تتداخل المهموم الشخصية وهموم الوطن فى فنية عالية، فالرجل يطلق زوجته لخلاف على الطعام الذى يأكله، وهو - فى الوقت نفسه - يعلن دهشته لأن الدنيا تغلى، والعالم يأكل بعضه بعضاً، ونحن لانفعل شيئاً سوى أن نعمل ونأكل ونتضاجع. ويصف الفنان مدينته - الإسماعيلية - بأن نصف سكانها ملتحون، والنصف الثانى إما مفلس أو، جبان، متعتهم التسكع فى الشوارع أو البحلقة فى مياه القناة الراكدة. وهو يرشو المخبر حتى يخلو إلى مومس، ويسأل المرأة التى تبيع جسدها: هل سمعت عن السفن العربية التى تبحر فى الخليج رافعة أعلام أمريكا طلباً للحماية؟. ويعلن عداءه للجماعات الإسلامية التى تجمع التبرعات للمجاهدين الأفغان «مايحتاجه البيت يحرم على الجامع. وإذا كان لنا أن نتبرع فالجار أولى بالشفة. سكان غزة والضفة مثلاً». الرجل يحمل تناقض الواقع الذى نحياه. الانفصام بين المثال والواقع، الشعار والتطبيق. والإحباط واللاجدوى (بيت وشارع - محمد عيسى القيرى) وكما يقول ديهاميل، فإن السياسة والحب هما لذتا الفقير. ويبين الهم السياسى عن ملامحه فى قصة «لا أحد» للسيد زرد: البطل يعانى مراقبة لا يراها. ثمة من يتبعه كظله. يشعر به. لكنه لا يواجهه. تلبسته حالة المطاردة. ثم يكتشف - فى النهاية - أن الخوف من المطاردة هو الذى وضعه داخلها، فتصور أنه مطارد بالفعل. وهذه هى حياة المعارض السياسى فى مجتمع تغيب عنه الديمقراطية. والأحاديث فى قصص السيد زرد تتكرر عن الفن والحب والثورة (مرتجلة الحب والإنتحار). ويقول الصديق: «من لم يمت بالسياسة مات بالعشق». ويقول: «أنت أيها الواقعى العتيد، كيف سولت لك نفسك أن تحلم بغير الثورة؟» (مرتجلة الحب والإنتحار). ويتحدث الفنان عن إبراهيم «أغنية لم تتم» بأن السياسة كانت مستقراً له ومأوى، ليس لكيانه وجود خارجها، ولا عالم سواها يعرفه. فى ذلك العالم اكتشف نفسه، فراهن على المستقبل. وشخصيات السيد زرد بعامة تتنفس السياسة. لأن السياسة هم الفنان، خبزه وغموسه. يجيد نسجها بما يعبر عن مقولة أندرو لايتل Andrew Lytle، وإن غلبته الحماسة فى بعض المواقف، فلجأ إلى التقريرية والمباشرة، وربما إلى الخطب الوعظية. وقد يدين الراوى موقف المثقفين من قضايا مجتمعهم. لقد أحبوا الذات أكثر مما أحبوا الشعب، فصاروا يطفحون عفناً (مرتجلة الحب والإنتحار). وتتوحد هزيمة الراوى، المتخيلة، بالهزائم التى حدثت فى الأماكن التى شاهدها

من نافذة سيارة الأجرة، الأماكن التى شهدت هزيمة عرابى، وهزيمة ١٩٦٧، ثم الهزيمة المرة من المدن الحرة المجاورة (لكل شمس غروب). وفى قصة «تداعيات الـ.. س » يبدو الموقف العربى الذى يكتفى بالاستنكار والشجب والتنديد، وربما جاوز المأساة أو تناساها، فأقام المشروعات الاقتصادية مع العدو.. يبدو ذلك الموقف خلفية لما يحياه الراوى ويواجهه (تداعيات الـ.. س - جمال عبد المعتمد). وقصة «انسحاق عاشق بين الحصار والحصار» معاناة مواطن مصرى، فى أيام العراق المفعمة بحصار التجويع وأنفاس السلطة والمصادرة لحمله فى أن يحب فتاته، حتى بعد أن أصبحت الفتاة زوجاً له (انسحاق عاشق بين الحصار والحصار - جمال عبد المعتمد). أما قصة «موت حلم» فهى تعبر عن القسوة التى تئد الأحلام فى عالم يموج بالصراعات والكراهية. اللحظة إنسانية، لكن مذاقها يبدو مختلفاً فى إبداع فنان من بور سعيد، حيث المتغيرات السلبية التى تهز قيماً وصوراً كانت ثابتة (موت حلم - ممدوح الباقورى).

والهم الاجتماعى واضح فى إبداعات السيد زرد، محوره الأسرة المصرية: الزوج والزوجة والأبناء. الصراع اليومى فى مواجهة ظروف الحياة القاسية. ففى قصة «هوان» - كما أشرنا - يقضى الفقر والجوع، حتى على الرغبة الجنسية. وفى قصة «شفاء الغليل» تبدو العلاقات الأسرية متصدعة بتأثير الفقر والجوع. وقصص مصطفى إبراهيم آدم طرفاها شاب وفتاة، رجل وامرأة، ذكر وأنثى. قد تأخذ العلاقة شكلاً رومانسياً ساذجاً، وقد يعانى كل طرف ميلاً عاطفياً أو جنسياً نحو صاحبة، وقد تحتدم العلاقة جنسياً، فهى تذكرنى - لولا عدم استواء اللغة فى بعض المواضع - بإبداعات الراحل محمود البدوى، وقصة «مرسى والحمار» إدانة لسلبيات الهجرة إلى دول النفط، فلم يعد مرسى هو مرسى القديم. لم يعد يقبل على فلاحة أرضه بالهمة القديمة، ولا يحتمل حرارة الشمس، وأصبحت الراحة من لاشيء هى الملاذ الذى اختاره (مرسى والحمار - محب فهيم عطية). أما «الدائرة المغلقة» فهى إنعكاس للإحباط الذى يعانية البعض فى زمن «اللعبة واللعيبة والمهرجانات».. والكلمات يهمس بها الرجل لنفسة وهو يحاول لملمة نفسه (الدائرة المغلقة - محمد خضير).

وإرادة التغيير فى إبداعات قاسم مسعد عليوة، تعلن عن وجودها. ثمة الرفض والتمرد وقتل الخيانة والتبشير بالثورة (قصص: رجل البناية المهجورة، فى المختبر، سوسنة، حدود الإستطاعة). ولعل أخطر ماتواجهة القصة ذات المدلول السياسى أن أصواتها قد تعلو بالجهارة والمباشرة، وقد تتحول فى بعض المواضع - إلى منشورات دعائية. وعلى سبيل المثال، فإن قصة «نهيرات الماء» تبدو أقرب إلى المقالة الأدبية، أى التى كتبت بصياغة أبية، تعنى بالجملة والكلمات والحرف، لكنها تظل مقالة تبتعد عن فنية القصة (نهيرات الماء - قاسم عليوة). اللغة ليست مجرد كلمات، لكنها بنى مركبة، وعبارات مؤلفة، ونسق من الكلمات التى تحتفظ بفاعليتها الخاصة. وفى مجموعة حسن غريب أحمد «الإنحدار إلى أعلى «ينحاز الفنان

إلى العدالة الاجتماعية المساواة بين البشر، وإلى القيم النبيلة عموماً، لكن الفن يبدو شاحباً، أو غائباً، في استخدامه للمفردات المستهلكة والتعبيرات الإنشائية. وأعود فأذكر بأن اللغة هي وعاء الإبداع، وسيلة صياغته، أداة توصيله. وإهمال الوعاء. أو الوسيلة، أو الأداة، أشبه بتغليف قطعة مجوهرات بورقة متسخة..

ـ السرد يتنوع بين الكاتب الرواى ـ أى الكاتب الذى يحيط بكل شيء والراوى الكاتب ـ أى الذى يعرف جوانب من الحكاية، والمخاطب المشارك، والمخاطب غير المشارك، والمونولوج الداخلى، وعدد الأصوات..

ـ السمة التى تلف أعمال قاسم مسعد عليوة هى أنه يلجأ إلى كل مايضيف لعمله، ويثرية: الطبيعة، التقنيات الحديثة، الجمل السريعة، المكثفة، التعبيرات الموحية التى تترك للقارىء استكناه ما تحمله من دلالات. ولعل أهم عوامل المفارقة بين الأجناس الأدبية المختلفة، أن كل جنس له عالمه الخاص به. قد يفيد من جنس أو آخر، لكنه يقدم فى النهاية جنسه الخاص، صيرورته المتميزة. أما السيد زرد فإنه واحد من الذين تغيب إبداعاتهم عن الخريطة الأدبية لغير سبب موضوعى، إلا لأنهم اختاروا الإقامة فى مواطنهم. إنه فنان مكتمل الموهبة، له صوته المتفرد، سواء فى المقولة ـ والمقولة عنده خاصية مهمة ـ أو فى فنية التناول. «أغنية لم تتم» ـ مثلاً، بالإضافة إلى فنيتها المتفوقة ـ قصة طويلة، أو رواية قصيرة، بل إنها أطول من قصص قصيرة أطالها أصحابها بحشو من الأحداث الزائدة لتنتسب إلى الرواية. وأبيات الشعر فى «أغنية لم تتم» ليست مجرد إضاءات، لكنها نسيج متشابك فى الثوب الروائى. ولعلى أثق أنه لو أن الفنان همس بمقولته فى هذه القصة الطويلة، لاعتبرت من أجمل إبداعاتنا المعاصرة. أشير ـ مثلاً ـ إلى قول الرواى : «سأخرج الآن إلى الشوارع من جديد، واهباً روحى للأمل، متسلحاً بأمضى سلاح للإنسان إيمانه بقضيته. سيسقط فرسان فى الطريق، وستمتلىء روحى أسفاً عليهم دونما بغض، لكن البحر لن ينضب. ستأتى يقيناً موجات عفية، ولن تخلو الساحة من الفرسان». هذه مقولة مناضل سياسى، نتوقعها فى مقال وليس فى قصة، ولولا البداية المتفلسفة فى قصة «اللقاء» لجاءت القصة مثلاً للقصة السريعة، أو القصة الومضة. الفتاة التى تسعى ـ بالشوق ـ إلى مكان لقائها القديم بحبيبها، وتتجه إلى المقعد الذى طالما جلست عليه بجواره، لكن المقعد لم يكن خالياً (اللقاء ـ سناء محمد مراد). وإذا كان الراوى فى قصة السيد حنفى «تلاحق» قد أخرج كل روايات كافكا، وألقى بها من النافذة، فإن تأثر الفنان بالجو الكابوسى الذى يسم أعمال كافكا يبدو واضحاً فى قصصه، وربما نتذكر أيضاً إبداعات الواقعية السحرية، وإن كانت المقولة فى أعمال جارثيا ماركيث وإيوسا ومبدعى الواقعية السحرية هى الملمح الأهم فى إبداعاتهم، وهو ما يبدو مفتقداً فى قصص أديب السويس. ومع ذلك فإن السيد حنفى موهبة قصصية لافتة. وتعبر القصص الثلاث التى قرأتها لمحمد عيسى القيرى عن فنان يمتلك لغته، فضلاً عن إمتلاكه للرؤية

والتقنية التى تشى بصوت نقى متميز، ولعل أهم مانلحظه فى أعمال جمال عبد المعتمد إفادته الواضحة من مخزون معرفى وافر، يوظفه فى محاولاته، وهو مخزون يبدأ بالتاريخ، وينتهى بالميتافيزيقا. أما حسن غريب أحمد فإن الجهارة عالية فى بعض القصص، والميل واضح إلى استخدام المفردات المستهلكة والتعبيرات الإنشائية، ومع تجاوز سذاجة اللغة والسرد، فإن اللحظة القصصية فى قصة «انتقام الزمن» قد تشكل فصلاً فى رواية، لكنها لاتهبنا مقومات القصة القصيرة من حيث تكامل وحدتها.. وقد تتحول القصة إلى مايشبه الإعداد السينمائى من خلال توالى الأحداث وسرعتها (اعتراف - حسن غريب أحمد). وظنى أن القصص التى كتبها الفنان بعد مجموعته «الإنحدار إلى أعلى» قد أفادت من تجارب وقراءات، فقدمت كاتباً للقصة القصيرة واضح الموهبة، قد يشوبها ماتلتقطه النظرة النقدية، لكنها تظل فى دائرة الفن الجميل. أشير إلى قصة «الغرفة». يتحدث الروای عن بيت القرميد الذى يبنى موضع العريشة. حمل مواد البناء بيديه، وشاركه الصغار، وتوالت المطارق «واصطفت الأخشاب فى الأعلى، لتتآلف، وتصنع سقفاً لغرفة لم تكن ملعباً واسعاً يحتضننا، ويبعد عبثنا عن أم متعبة، لكن ملعبنا لم يبعد عبثنا عن الجيران ونحن نتسلق جدرانه، ونمطر لأولاده بمياه غزيرة، الفرح بالسرير الدافىء الذى يريح أضلاعى من أرض قاسية.. الفرح بجدران ناعمة لامعة ملونة.. كل هذا لايمحو حزنى وأنا أرى عريشة طفولتى تقطع وترمى بين الأحجار المتكسرة، ليرتفع مكانها سقف من الأسمنت القاتم يخنق حكايات جدى عن العفاريت والجان فى الأمسيات الصيفية تحت شجرة الزيتون الهرمة العتيقة، وشجرة النخيل الباسقة إلخ» (الغرقة - حسن غريب أحمد). وتبين أعمال مصطفى إبراهيم آدم عن متابعة واعية للإبداعات الحديثة، وهو مايتبدى فى محاولاته للتجريب، ولتقديم صوت مغاير، وإن شاب لغته بمفردات مستهلكة، وتحاول قصص أسامة حسن أن تفيد من تقنيات الفنون الأخرى، السينما والمسرح تحديداً، فضلاً عن إفادته الواضحة من ملكة الخيال، وهى ميزة تحسب للإبداع المتفوق. وفى قصة «قراءة فى وجه الحبيبة» هى أول محاولة لكتابة قصة قصيرة بقلم كل من قاص وشاعر: فالسرد القصصى كتبه محمد أحمد الدسوقى، وأبيات الشعر لمحمد التمساح، وتضافر الشعر بالقصة يجاوز التناص بالمعنى المتداول، فليس ثمة قصة أفادت من التناص الشعرى، وليس ثمة قصيدة أفادت من التناص القصصى، لكنها نسيج متشابك الخيوط والتكوين والألوان (قراءة فى وجه الحبيبة - محمد أحمد الدسوقى). وفى قصة «الثقب» لجأ الفنان إلى المعادل الموضوعى - ذلك المصطلح الإليوتى القديم ! - فى الفأر الذى يمثل خصماً يصعب مغالبته. فالشاب يكتفى بأن يسد الثقب الذى دخل منه الفأر، ثم يلتقط أنفاسه (الثقب - محمد حمد الدسوقى). وإذا كان يوسف الشارونى قد اعتمد فى قصته «دفاع منتصف الليل» و«زيطة صانع العاهات» على رواية نجيب محفوظ «زقاق المدق» فإن مختار محمود عبد الوهاب يقدم لنا ورقة ساقطة من محمد مستجاب فى حياة نعمان عبد الحافظ، والفنان

يحاكى فنية مستجاب حتى فى الهوامش التى يذيل بها القصة، والحق أنى لم أفهم الأسلوب الذى أرهق به الفنان أبطاله فى الحداثة، مقابلاً لأسلوب مستجاب التقريرى فى القصص على حد تعبيره. فالقصة تتخذ أسلوب السخرية الذى يميز كتابات مستجاب القصصية والنثرية بعامة، لكن قصة مختار عبد الوهاب تعانى نتوءات وترهلات، تمنيت لو أن الفنان - فى قراءته للقصة - تخلص منها الحداثة - بأبسط عبارة - التغير المستمر والحتمى، ثم التقدم الدائم، والمتوقع. الحداثة لاتعنى رفض الماضى، أو الانسلاخ عنه، إنما هى التواصل، ارتباط الجذور بالافرع والأغصان، وهى تعنى أحد مستويين: أولهما الاستخدامات اللغوية بكل ما تحمله من دلالات. الكلمة المناسبة فى الموضوع المناسب، وإسقاط الكلمة النشاز، أو المجافية للسياق. أما المستوى الثانى فهو فلسفة الحياة عند الفنان، نظرته الشاملة للكون والعالم والمجتمع والإنسان وعلم الجمال والموروث إلخ. وتذكرنا محاولات مختار عبد العال الأخرى، بأعمال محمد حافظ رجب من حيث الشكل السوريالى والمضمون الواقعى، لكن الفنان يكتفى بالشكل دون أن تشغله الحدوته التى أعتبرها خاصية أهم فى القصة القصيرة، وإن كان مما يحسب للفنان قدرته على تطويع اللغة، واستخدام التقنية الملائمة لطبيعة الموقف القصصى. والخط البيانى لمحاولات سناء محمد مراد يعانى تذبذباً - إن جاز التعبير - بين الإجادة والضعف. ثمة محاولات تنتسب إلى فن القصة كما فى «اللقاء». وثمة محاولات أشبه بالموعظة، أو النكتة. ولعل قصة «الشاحذ» تنتسب إلى المعنى الأخير. أما خليل البربرى فقد استوقفتنى قدرته على التقاط اللحظة، وعلى تسجيلها بوعى وتفهم لطبيعة الحدث القصصى. وبلغة بسيطة ومكثفة فى آن. لقد فوجئت بمحاولات خليل البربرى. كما فوجئت باسمه. ذكرنى بقول هاينى: «يتحدث الناس عن الإلهام وغيره، لكننى أعمل كما يعمل صانع الجواهر فى سلسلة ذهبية يحاول أن يربط حلقاتها، حلقة حلقة». وتميل فنية محب فهيم عطية إلى مايشبه التبقيع فى الفن التشكيلى، فهى تلتقط الجزئيات والمنمنات، وتترك للمتلقى استكناه دلالات اللوحة فى بانوراميتها الكلية، وأقدر أن طارق الصاوى لم يحاول توظيف التراث إلا بعد أن استغرقته قراءة التاريخ والصوفية واللغة، إنه فنان أعد نفسه جيداً، تسلح بقراءات وخبرات، وكتب ومزق، قبل أن يدفع إلى النشر بقصته الأولى. والقصة السريعة ذات الأسطر القليلة. وربما الكلمات القليلة، هى عطاء جمال قاسم القصصى. قد تبلغ القصة عشرة أسطر، وقد تكتفى ببضعة كلمات لاتكمل السطر الواحد، لكن الالتقاط الذكى للموقف الذى يثير التأمل، ومايليه من تعاطف أو أو رفض، هو ما يظل فى ذاكرة المتلقى. أما القصة الوحيدة التى قرأتها لفاتن صلاح عباس، فهى أقرب إلى إعداد النص الدرامى. القصة القصيرة - فى وصف إ. إم. فورستر شريحة مقتطعة من امتداد الزمن . ولأن الموهبة واعدة، فإن نصيحتى أن تضيف الفنانة إلى موهبتها بالقراءة المتأملة فى النماذج القصصية (رقص الهوى - فاتن محمد صلاح). ورغم رفضى لتسمية الأدب النسائى، فإن قصص سوسن عبد الملك بوح أنثوى فى

إطار فنى محكم. مشكلات المرأة فى مجتمع تأسره التقاليد البالية والمحاذير والظروف القاسية التى تنال المرأة بمعطياتها السلبية. الإضمار الفنى فى قصص سوسن عبد الملك يرفض الغموض، واللغة بسيطة تعبر عن المعنى دون بهلوانيات لفظية.

- أخطر ماتواجهه القصة ذات المدلول السياسى - كما أشرنا - أن أصواتها قد تعلو بالجهارة والمباشرة، أو تتحول إلى منشورات دعائية. وإذا كانت معظم الإبداعات قد تخلصت من ذلك العيب، فإن الأقل منها تعمدت الغموض، ربما توهماً بأن الغموض نقيض المباشرة، أو مقابلاً لها. الفن إضمار، وقد يجد العمل الإبداعى إضماره فى تقديم بعض المفاتيح الحقيقية، بحيث يصعب أن يتوصل المتلقى من خلالها إلى دلالات مؤكدة، لكن البون شاسع بين المواقف الموحية، وتلك التى تتقنع بالغموض بلا ضرورة فنية. فى قصة «شئون عائلية» ينفتح الباب أمام الزورج الذى يحمل لزوجه نبأ مفرحاً، متوقعاً ردة الفعل البهيجة حين يكاشفها به، لكنه - بمجرد فتح الباب - لا يلمح سوى نصلها الحاد ينطلق ليستقر - بإحكام -فى صميم القلب (شئون عائلية - السيد زرد). أعترف أنى لم أستطع - فى هذه القصة - أن أرسو على مرفأ دلالة محددة، فلا إيماءة بخلاف أسرى من أى نوع، ولا بعلاقات رفض أو كراهية، والفرح والبهجة والأزهار إلخ.. مفردات تتناثر فى القصة، بحيث أن النهاية غير المتوقعة، الصادمة، تبدو غير مقنعة ولا مبررة.

***

وبعد، فقد طالت قراءتى لإبداعات أدباء سيناء والقناة، فاضطررت - متأخراً - إلى الاختيار، وإهمال الكثير مما كان ينبغى التوقف أمامه. وهو تقصير أعترف به، وأعد بمجاوزته فى قراءة قادمة.

مع شعراء سيناء والقناة

د. يوسف حسن نوفل(*)

الرصيد الشعرى فى منطقة القناة وسيناء يتنفس فى فضاء مشترك فيشع إشعاعات متناغمة مشتركة توشك أن تكون - فى بعض الأحيان - عزفا على إيقاع واحد، وتشكيلا بريشة واحدة.

والراصد هذه الحركة الشعرية يقف على هذه الأرض المتصلة وصولا إلى ملامح مشتركة بين جميع أطراف الحلبة، حلبة الشعر والشعراء فى هذه البقعة من أرض مصر.

يمكن حصر هذه الملامح المشتركة فى :

* تعايش القوالب بين : التقليدى، والحداثى، والنثيرة.
* الملامح البيئية .

ونقصر تطبيقاتنا على نماذج من شعراء البيئات الأدبية الآتية :

* بورسعيد : أكثرها كما، وأوضحها كيفا.
* الإسماعيلية.
* جنوب سيناء .

تعايش القوالب

١- القالب التراثى :

نعنى بتعايش القوالب التواجد الفنى والعددى للقالب التقليدى مضموناً، وإيقاعاً، مع القالب الحداثى، مع قالب النثيرة، ليس على المستوى العام فحسب. بل على صعيد نتاج الشاعر نفسه، بمعنى أننا نجد شاعرا يقدم لنا القوالب الثلاثة أو اثنين منها على الأقل .

فمن بين شعراء الإسماعيلية نجد خالد صالح على مع قالبى : القصيدة التقليدية،

(*) ناقد ووكيل كلية البنات جامعة عين شمس

والحداثية.

فهو حريص على تقاليد القصيدة التراثية بالاستهلال التصريحى :

عبق الربيع على الوجود تدفقا   ملأ الربوع بهاؤه وتنمقا

والموضوع الشعرى المحلق فى روابى الطبيعة وهو ما نراه فى قصيدة أخرى له :

يا ليل مر لا تنتظر   إن الحياة ستنتصر

وثالثة :

العهد عهد شعوبكم فتوحدوا   كونوا يداً عربية تتسيدوا

ومن شعراء جنوب سيناء الذين يمضون فى النهج التقليدى وإن لم يجمعوا إليه غيره، حامد محمد صبحى، وحسنى الأمين، وأحمد العواد الذى يجمع بين القالبين : التراثى والحداثى .

وقبل أن نلقتى مع نماذج من شعرهم التقليدى نذكر بعض السمات المشتركة فيما بينهم والمرتبطة بهذا القالب، هذه السمات أهمها :

١- غلبة الروح النظمية على النسيج الموسيقى، والنسيج اللغوى، روح التجربة الشعرية .

٢- وجود بعض الهنات الموسيقية

٣- ظهور بعض الأخطاء اللغوية.

٤- غلبة الغنائية

وأغلب الظن أن هذه السمات راجعة إلى حداثة عهد التجربة الشعرية، آية ذلك أن هذه النماذج فى قصائد مفردة، لا فى دواوين بما يوحى أن الشاعر لم يكتمل من شعره ديوان متكامل يوحى بنضج التجربة الشعرية واستوائها على عودها، وذلك بالنسبة لبعضهم.

من شعراء جنوب سيناء : حامد صبحى، وهو من مواليد ١٩٧٢ يقول :

ملحمتى الكبرى يا أنت   قد كنت معنى الإشراق

أعطيتك أعطيتك حـــبا   يتخطى حد الإغـراق

علمتك شعرك تكفـــيك   كلماتى وحديثى الراقى

أما حسنى الأمين،، فهو من مواليد ١٩٣٦، وكما نقرأ، نعرف أن له ثلاثة دواوين نشرت بالستينيات، ومن شعره ما ينحو منحى الأغنية، ويتسربل بزيها الموسيقى الملحن مثلما نرى فى (أغنية لمصر) :

يا حبنا الأكبر كالروح بل أكثر

يا جنة الدنيا يا آية تبهر

قد صاغها ربى سبحان من صور

يا خير ما ندعو يا أبهى ما نبصر

يا مصر يا أمى يا حبنا الأكبر

أما أحمد العواد فيكتب القالبين - كما قدمنا - وهو من مواليد ١٩٣٩ ومن شعره

التقليدى :

لو كان الحب بلا ثمن ما استوحش آدم فى الجنة
وكأن الطير وزهر الرو ض الفاتن لا يضحك سنه

أما شعرء بورسعيد، فمنهم محمد صالح الحولانى، المولود ١٩٣٥، وصاحب الثراء الشعرى كما وكيفا بدواوينه العديدة وبشعره المنشور بالصحف والدوريات منذ الخمسينيات، ومن دواوينه : فى ذاكرة العقل الماضى الصادر سنة ١٩٩١ يضم ٣٢ قصيدة ليس منها فى القالب التقليدى سوى ثلاث قصائد هى تجربة حب، وغربة الشموع، وإلى مسافرة، وبذلك نراه، وهو يقيم معايشه بين القالبين، يفضل القالب الحداثى، ويراه أكثر ملاءمة لرسالته الشعرية، واستجابة لفيضه الشعورى، وقد كتب قصائده الثلاث بين سنوات : ١٩٨٧ ، ١٩٨٨ ، ١٩٨٩. ومطالعها هى :

أيهـا الواثـق مـن صـولته ثقة البأس بـروح همجـى
قد وضعت الحب فى النار سُدىً ووضعت السيف فى قلب نبى

(تجربة حب)

شمعة تصطلى وأخرى تذوب ودم دافـق ودمـع صـبيب
واغتراب مع المواجد سعيا خلف معنى تضاء فيه الدروب

(غربة الشموع - فى رثاء صديق)

أضيئى على الشموس الضواحى ولمى بقايا الأسى عن جراحى
وقولى بأنـك ما كـنت يومـا بغـير المنى فى عيون الصباح

(إلى مسافرة)

هكذا تمضى الصياغة الشعرية ناهلة من تراث أصيل متمسكة بتقاليد البنية الشعرية التراثية، وعلى رأسها: التصريع، والبحور التامة، والمفردات، والصيغ الموروثة .

ويقف الديوان المخطوط (وقفة عند شلال الضوء) لمحمد فايز جلال المولود سنة ١٩١٠، والذى أقام ببورسعيد منذ سنة ١٩٣٦ إقامة دائمة بعد أن قدم إليها لأول مرة سنة ١٩٢٧، يقف هذا الديوان واضح المعالم التراثية، على الرغم من وجود بعض القصائد التي تأخذ شكل الشعر الجديد، لكنها - فى نظرى - تبدو وثيقة العرى بمنحنى الشاعر، وهو المنحى التراثى .

أهلا بريح الصبا رفت ندى وصبا لخاطر الحب فى قيظ الملمات
يستعذب الحب قلبى رغم قسوته وكلما اجتر ذكرى قال لى هات
أمضى وروض شبابى لم يزل عبقا بالحـب رغم حماقاتى وزلاتى

ويجمع أحمد المغربى بين المنحى التقليدى وكتابة النثيرة، ليبدو التألق للنمط الثانى أكثر وضوحا لديه من النمط الأول :

أراك ملاكا يتجسـد وأرى بك نورا يتوقد

ويضىء الكون حواليه يسرى بقلوب تتعبد

أما سيد الخميسى فديوانه حداثى لكن قصيدة (انعتاق) حداثية المضمون والطباعة محافظة على الوزن التقليدى

أما الشاعر سامح درويش ففى ديوانه (مسافات للعشق)

يسجل قصائده المكتوبة بين سنوات ٩٢، ٩٥، وهو الديوان الثانى له الصادر سنة ١٩٩٥ بعد ديوانه الطريق إليك سنة ١٩٩٢، وقبل هذا الديوان يضم ٢٢ قصيدة من بينها ٦ قصائد من المنحى التقليدى، وهى سمة عامة فى شعره جعلت ناقدا مثل الدكتور عبد اللطيف عبد الحليم يشيد به فى الأهرام فى ١٩٩٥/١١/١٤، حين كتب عن ديوانه (فى الطريق إليك)

والمنحى التقليدى هنا يرتكن إلى الوزن التراثى دون النسيج اللغوى :

سـعيد بحبك أزهـو به ولست أداريه أو أخجل

وأفخر أنك لى دون غيرى وأنك عمـرى الذى يقبل

وإن أطل القاموس التراثى وتموجات البديع فى :

عشقتك صار هزارك فى مهمة العمر يابهجة العمر قبلة

وأقسم أن هواك وجودى وأنى ما عشت عمـرى قبله

فهل بعد طول ظما النفس أمتاح من ومضات محياك قبله

حيث تتنوع بنية (قبلة) بين كسر القاف وفتحها وضمها لتتنوع دلالاتها، كذلك مفردات فى قصائد حداثية مثل مفردة ثبج يطفو على سطح المسافات

هذا هو قسط المنحى التقليدى أو التراثى فى شعرية شعراء هذا الإقلي فما دور المنحى الحداثى!

٢- المنحى الحداثى :

هذا المنحى أكثر تواجدا من غيره، قد يتجاور عند شاعر مع المنحى التقليدى، وقد يتجاور عند آخر مع النثيرة، وقد ينفرد عند ثالث فى ديوان ما، وبوجه عام نستطيع الجزم أنه أكثر القوالب شيوعا وأقواها انتشارا لدى الشعراء .

عند شعراء الإسماعيلية ، نجد خالد صالح يقدم على الشعر الحداثى بروح الشعر التقليدى :

إلى هنا ينتهى . لقاؤنا المغتصب/ يا أيها الصادقون / سرنا طويلا طويلا/ فما جنينا شموسا/ ولن نكون سحابا .

وربما كان نهج الشعر الحداثى أكثر طواعية لدى سناء هاشم :

رويدا رويدا يغيب القمر / رويدا حبيبى سيأتى القمر . فأنت التنائى وأنت التلاقى / وأنت الجواهر / وأنت العطور على ثغر بابل.

ومن بين شعراء جنوب سيناء نجد أحمد العواد الذى يكتب الشعر التقليدى كما قدمنا ، والنثيرة، كما سنرى، يكتب من الشعر الجديد (سيناء والفن) :

تستغرب أن يولد شاعر / في أرض كرمها الرحمن،/ هذا لو كان القلب بلا دقة / أو كان الحس بلا دفعة / أو كان الجبل بلا رقة/ لكنك فى سينا.. فنان.

غير أن إبراهيم صبحى يقتحم مكانة بارزة فى الشعرية الحداثية تلتفت النظر، وتوحى بشاعر جيد نابض واعد، فى نمودجين هما : ماذا يفيد؟ ومظاهرة ضدى.

وشاعريته تتأكد من سبل متنوعة، من ناحية الشكل الشعرى الحداثي، ومن ناحية الروح الكامنة وراء حركة المعنى، ومن ناحية الرمز والإيحاء، حتى يمكننى القول، دون أدنى مبالغة - أنى أمام شاعر حقا، يقول في الأولى :

أتيت إليكم / ووفق الأوامر / لم أقرب الباب حتى أذنتم / وحتى أزلتم بقايا الطعام/ وحتى قرأتم جميع الجرائد / فماذا يفيد قدومى إليكم / وأنتم سكارى بحبر الجرائد؟!

وتتوالى مقاطع القصيدة بادئة بالجملة المفتاح : أتيت إليكم، موظفة البديع هنا وفى قصيدته التى عنوانها «مظاهرة ضدى» :

شعبى
يتظاهر ضد سياساتى
أخرج رأسى من نافذتى
فيقال : أهبط
أهبط فى ثوب من جلد
يتبعنى جندى
أرجعهم
أنزلق إلى الجمع الثائر
وحدى
وأقول لهم :...
وقبيل أقول
تقول بنادقهم فأموت
أُبعث
فتعود مظاهرة ضدى
أرقبها من ثقب الباب
وأسرع حتى غرفة نومى
أتعثر فى صورة جدى
الملقاة على باب الغرفة
بالصدفة
أبصر صورة نفسى فى المرآة
فأرى أشباحا تمقتنى

تتسلل فى تمزقنى
وتعيث بوجدانى.. فأموت
أبعث ثانية
فتعود مظاهرة ضدى
أحضر حبلا
أخرج رأسى من نافذتى
وألف الحبل على عنقى
تتدلى الرأس
تظل معلقة فى الأفق
حائرة
فى أي مكان تسقطنى

هكذا نجد الشاعر يبدأ المقطع الأول من قصيدته بالإسم، لكنه يبدأ المقاطع التالية بالفعل فهو مع الاسم يهتم بفاعل الحدث، ثم بعد ذلك يسلط الضوء على الحدث عن طريق مفاتيح الأفعال : يتظاهر – أخرج – أهبط – أنزلق – أقول – أموت – أبعث – تعود – أرقب – أسرع – أتعثر – أبصر – أرى – أبعث ثانية – أحضر – أخرج – ألف – تتدلى – تظل – حتى تنتهى القصيدة بالفعل النتيجة : تسقطنى – وهى قصيدة مليئة بالحركة والحدث، كما تعتمد على المواجهة بين الذات والآخرين، ثم مواجهة اليأس والهزيمة، فى لغة مركزة موحية يستحق صاحبها التحية.

أما شعراء بورسعيد فيبحرون فى بحار الشعر الحداثى باقتدار بقيادة شيخ من شيوخهم هو محمد صالح الخولانى ، كما قدمنا، حيث يحتل هذا اللون المساحة الكبرى فى شعره باقتدار واضح فيه حداثة اللغة، والمفردة، وحداثة الموضوع والهم الشعرى، وحداثة الدلالة والإيحاء، على الرغم من أن ديوانه هذا يمثل همسة الشعرى فى الثمانينيات (١٩٨٤ – ١٩٩٠) .

ويبرز فى ديوانه هم متمثل فى السؤال منذ الجملة الأولى فى الديوان، والمطالع : ماذا تقرئنا ذاكرة الأيام العجلى / ماذا تنبئنا تذكارات الزمن المسرف فى الترحال؟

ماذا يا ذاكرة الفعل الماضى/ أبقى فيك الزمن المتواتر بالنسيان / ماذا أبقى طاحون الفلك الدائر فى أوردتك / ما بالك يا ذاكرة الفعل الماضى / تبدين كما لو كنا أنزعناها الملح.

أغافلة أنت ألهاك عرس التراتيل/ أم ا لنزق الخالد الأنثوى؟
فماذا لو أنى لا أملك القمر إلا حناياه بيتا/ وماذا لو أنى
أنى إن جئت أرحل / متى تجىء يا وطن؟.

وهذا الصوت الزاعق بالسؤال يشكل توازنا مع صوت آخر لايقل عنه هو النداء الذى

يتوالى بكثرة، محتلا مطالع القصائد ثم مستمرا فى ثنايا بكثرة قد تأخذ شكل الجملة المفتاح، وقد تحتل موقع الختام، ومن مبادىء القصائد الندائية :

* يا وجه حبيبى
* استمع لى يا أمير المؤمنين.
* أناديه مشتعلا فى النداء
* مولاى أجبنى
* أفق أيها النهر واستل من بين شطيك أحقابك
* يا أيها الوطن الذى بعثرت أوردتى لديه
* معذرة يا كافور الأخشيدى
* أيها الواثق من صولة
* يا وطنا / يبيعك المتاجرون بالكلام
* يا حبيبى

هكذا تتناثر النداءات كما تتكاثر الاستفهامات، وكلها من إفراز اللحظة التاريخية الراهنة بمواجعها، واللحظة الشعرية الحاضرة بأدواتها، فالسؤال والنداء مفتاح مشاكل الواقع المعاصر، وأدوات الشعرية الحديثة. وتدافع هاتين الأداتين مرتبط بأدوات وفنون أخرى فى ديوانه يشغلنى عن المضى معها انشغالى ببقية الشعراء .

ومنهم سيد الخميسى الذى قصر ديوانه (من بقايا الرحيل) على اللون الحداثى بجدارة فنية يحتل الزمن قمتها:

هل ترى أفلح الوقت / فى اصطياد القطار / أم ترى / أفلت الطير . والعيار نبا / يا مدى قابضا في خناق مدى / كَلَّ منى الجناح / وأفقى بدا/ أى طير أضاع الملال / سدى.

وينساح الديوان مع درجات الزمن :

هذه أول الأرض أم/ آخر العمر أم / أنها لحظة للحضور / الغياب.

مع دلالات الوقت والزمن فى الحقول الدلالية الآتية :

* الشتاء - الليل - البروق - الفصول - القمر - اليوم
* الرحيل - أصداء - رماد الوقت - المسافات.

ويرحل إلى أبى زيد البسطامى الذى قال يوما :

(كنت قاعدا يوما فخطر لى أنى شيخ الوقت)

لتبدأ قصيدة الخميسى :

هذا وقت

وليتعجل الوقت فى قصيدة (انتظار) :

ما الذى أخر القطار / خلفنا وحيدين / أيتها الساعة المعلقة؟ ولتأتى قصيدة عنوانها (وقت) وأخرى (العشاء الأخير).

كما يفرد سامح درويش للشعر الحداثى مساحة كبري فى ديوانه كما قدمنا، وكما وجدنا الوجد الصوفى لدى الخميسى فيما قدمنا، ولدى الخولانى (ص ١٧، ٣٢، ٥٠) نجد اللغة الصوفية عند سامح فى قصيدة الديوان حيث : (العشق، والوصول ، والمسافات، والإشراق، وأسرار الحلول، حتى تنتهى القصيدة على عتبات الصوفية :

فإننا قد تمازجنا / وصرنا واحدا / حين حللنا بعضنا / وفصام العشق عين المستحيل.

وليعاوده التصوف فى قصائد أخرى عامرة بـ :

* أغانى النور والجلوة
* كلمنى وجودك / حين فاض على جودك
* والجلوة كانت عند شط البحر تستلقى.

ومع اللغة الصوفية، نجد تجاور التراثية والتلقائية فى لغة متجاورة الأبعاد حيث البساطة الشعبية :

* يبوس القدم المبتل فيه

والتراثية حيث :

مهمة، أمتاح، ثبج

كما تجد شاعرية كل من :

صلاح العزب، ومحمد المغربى، وأمانى العزازى، والسيد منصور، وهى أصوات لها نكهة خاصة فى الشعرية تجعلنى أطمئن إلى مستقبل حركة الشعر الحداثى، وأكاد أسمع دبيب أقدامهم الراسخة.

صلاح العزب يقدم فى ديوانه المخطوط (الركض فى شوارع الغرق) سبع عشرة قصيدة مؤكدة تألق موقفه الفنى، ففى قصيدة الديوان :

قمر يرحل فى اللج / وأغنية على صدر المناديل/ طقوس فى محاريب البكاء الوثنى / يثيب القلب وقد طهره الدمع / يصارع فى المدى المشروخ حرفا ضائع القسمات / في وجه الدمى الخشبى

وفى شعره تتضافر اللغة الموحية الرامزة المصورة مع فكر شاعر يتقمص قضايا وطنه، وينزف لنزفه شاعرية أصيلة .

وهو - فنيا - يوظف طبقات المعنى من خلال تعارضات المواقف الحوارية موظفا إمكانات درامية الحوار فى قصيدته (الرجل الذى مضى):

قالت الأمطار للأرض : اشربى / فتمطت من رقاد البرد أقعت / ثم أصغت للميازيب التي راحت تقرقع بالمياه / قال : كيف الحال؟ / قلت : كما ترى / قال : كيف أراك؟ قتل : اذا نظرت إلى جبال الصمت / يكسوها جليد.

أما محمد المغربى فيكشف عن ثراء شعرى متنوع :

وحينما أقاتل / يشدنى الحنين عبر ألف موقعة / يحيل لهفتى إلى السجود في مواطن

الرجاء/ ولحظة المضاجعة/ لهيب معمعة/ وحينما أقاتل/ وأعتلى نفس الجواد./ تعتليه أنت/ فلا تول رمحك الأقصى بوجه فرائصى / ياقانصى.

وتوظيفه الدقيق لبديعيات الشعرية العربية ينم عن أصالة ترتفع فوق شكلية التوافق البديعى إلى بنيان الإيقاع المتكامل.

وتكتمل بالسيد منصور كوكبة من فرسان الكلمة وصوت الحداثة الشعرية على نحو يدفىء مشاعر الناقد المتعطش للاطمئنان على مستقبل الشعر.

شرخ على الجدران كان كتابة / والسر كان يغير السر القديم/ قلب وسهم / وبعض سر يحتفى/ ليئول فى سر جديد

ويمضى الشاعر واثقا إلى مرافىء تجربته الشعرية :

على راحتيك/ أرتد / أمتد / أحتج/ أو إلى الدخول إلى سنبلاتك : ماء/ لعلى أشكل فيك السديم / أهيىء سحب التداعى.

أما فارسة هذه الكوكبة أمانى العزازى فتقدم ديوانها المخطوط (حين أهاجر فيك) ضاماً اثنتى عشرة قصيدة معبرة عن نضجها الفنى الكاشف عن طبيعة الأنثى، وكأنها تواجه نزارية قبانى بنزارية نسائية أقرب إلى الطبيعة منها إلى التطبع، تقول فى قصيدة الديوان :

أعطيتك من وقتى ما يكفى / فالوقت لديك مبعثر / أشعلتك نارا فى دربى/ أحرقت الغصن الأخضر/ وتناثرت رمادا / فاجمعنى الآن / اصنع منى شالا/ تنساه الألوان / وارسمنى نجما/ لايرحل.

٣- النثيرة :

وهو ما أفضله مصطلحا لذلك اللون من الكتابة الفنية فنجد من كتابه:

فى الإسماعيلية : عماد صيام ، والسيد إمام إبراهيم.

وفى جنوب سيناء : أحمد العواد إلى جانب كتاباته التقليدية.

وفى بورسعيد : محمد حافظ، وأحمد المغربى، والسيد منصور، وأحمد عبد الحميد .

وهذا اللون، كما هو معلوم، يتخلى عن معظم أركان الإيقاع العربى، ويستعيض عن ذلك بإيقاع معنوى فى ربط الرؤى والصور فى عقد واحد.

ومنه نماذج تود أن نقول شيئا، وتفصح عن معنى ثرى، ومنه - فى الآن نفسه - نماذج لا تكاد تبين، أولا تفلح فى التعبير عما يريد الشاعر، ومنه - ثالثا - نماذج تركن إلى هذا القالب انقلابا من الوزن والإيقاع بوجهيه : التقليدى ، والحداثى المشار إليهما فيما سبق ، وإيثارا للسلامة اختفاءً وراء غلالة من رموز، وأقنعة من تعمية للمعنى - ومبالغة فى المتاهات والأودية فى حقول اللامعنى .

والمتوقع فى هذه التجارب ثراء المعنى وتدفقه وتدافعه لأن أمواجه تمضى بلا عوائق ولا جدران ولا سدود عن الإيقاع «التفعيلى» ألوانا من الإيقاع الصوتى، والنغمى، والمعنوى، والبديعى يكاد ينسينا تراث إيقاعنا الموروث أو المجد والمستحدث .

قراءة أولى فى شعر شمال سيناء والسويس

د. محمد عبد المطلب(*)

(١)

لاشك أن الواقع الإبداعى يموج بتيارات متعددة تعمل على إنتاج الخطاب الشعرى، تيارات بعضها يرتد إلى الموروث القديم ليعيد إنتاجه دون إضافة، وبعضها يجاوز الموروث، ويمد بصره إلى تحولات الشعرية في الغرب، ويستمد بعض معالمها فى إنتاج خطاب شعرى فيه كثير من هذه التحولات، وبخاصة تلك التحولات التى انتهت إلى ما يسمى (قصيدة النثر) والبعض الثالث يغوص فى عالمه الخاص والعام لينتج خطابا شعريا مفارقا للخطابين السابقين، وهذا الغوص لايعنى أنه انفصل عن ماضيه، أو انفصل عن كل ما يفد عليه من خارج الدائرة العربية، وإنما يعنى أنه قد استوعب هذا وذاك، واختزنه ليستمد منه، ويضيف إليه، ومن ثم جاء خطابه الشعرى جامعا بين الاتصال والانقطاع على صعيد واحد، وكل من يقترب من الإبداع الشعرى عموما عليه أن يلاحظ كل ذلك حتى يتمكن من التعامل معه نقديا تعالما منصفا.

والحق أننى في قراءتى للخطاب الشعرى ابتعد ما استطعت عن عملية التقويم التي تحول الناقد إلى رجل شرطة تكون مهمته الإمساك بسقطات المبدعين ومحاسبتهم محاسبة قاسية، ثم تقديمهم إلى القضاء ليحكم فى أمرهم.

كما أننى أحاول الابتعاد ما استطعت عن العوامل المصاحبة للنص، سواء اتصلت هذه العوامل بالمبدع ذاته، أو بالواقع الذى يحيط بالإبداع، ومن ثم يكون توجهى إلى الصياغة وحدها، بوصفها المدخل الصحيح لأى إبداع شعرى أو غير شعرى، وذلك حذرا - أيضا -

(*) أستاذ الأدب العربى بكلية الآداب جامعة عين شمس

من أن أتحول إلى رجل شرطة، إذا ذهب للإمساك بأحد المهتمين، فإنه يقوم بالقبض على من كان معه، أو قريبا منه، بل إنه قد يجمع كل متعلقاته الخاصة والعامة، صحيح أن مثل هذه الأشياء قد تكون قرائن لإثبات التهمة أو نفيها، لكنها لن تكون أبدا متهمة بحال من الأحوال.

(٢)

من هذه المقدمة أحاول الاقتراب من بعض ظواهر الشعرية لإقليمى سيناء والسويس، استجابة للدعوة الكريمة الموجهة لى من الهيئة العامة لقصور الثقافة للمشاركة فى المؤتمر الثانى لأدباء إقليمى القناة وسيناء، والدعوة – فى ذاتها – بمثابة تنبيه لى أن أتناسى – مؤقتا – بعض خصوصية المنهج الذى أومن به، لأنها تعتمد على محاصرة الشعرية فى حدود جغرافية قد يكون لها بعض الأثر فى الإبداع الذى يمثلها.

والحق أننى بعد أن قرأت مجموعة النماذج الشعرية المقدمة لى، عزمت أن أتخلى – أيضا – عن التزامى بالبعد عن القيمة، لأن هذا الإلتزام قد يكون صحيحا إذا كنا بصدد شعرية حقيقية، لكن إذا كنا بصدد مراهقة إبداعية، فإن مسألة القيمة تفرض نفسها، لا لمحاكمة النصوص، وإنما للتميز بين الشعر وغير الشعر، وليس فى ذلك قسوة من نوع ما، لأن بداية الطريق الصحيح أن يعرف الناشئة طريقهم الصحيح، وأول مبادىء هذه الصحة امتلاك أدوات الإبداع، وهي أدوات لغوية فى جملتها.

على هذا الأساس المنهجى أرى تنحية الإنتاج المقدم من منطقة شمال سيناء، لأنه ما زال بعيدا عن الشعرية، فهو أقرب ما يكون إلى النثرية المباشرة، برغم محاولة إعطائه قالبا إيقاعيا من خلال الوزن والقافية، وهى محاولة كانت تئول – في الغالب– إلى مجرد ترديد لقوالب محفوظة، أضافت إلى النثرية نوعا من السذاجة التى تخلو من جماليات الإبداع الحقيقى، فضلا عن اللغة المهلهلة المزدحمة بالأخطاء النحوية والإملائية.

ويبو أن ابتعاد المبدعين عن مراكز الإبداع الحقيقى قد حصرهم داخل اجتهاداتهم الذاتية، وقطع بينهم وبين تيارات الشعرية الحاضرة فى مصر والعالم العربى، بل يبدو أن هناك قطيعة بين أجيال الإبداع فى شمال سيناء وبين الموروث الإبداعى العربى، فإذا ما ظهر –أحيانا – بعض اتكاء على هذا الموروث، فإنه يأتى غريبا نافرا لأن السياق لايتقبله، ولننظر – مثلا – فى قصيدة (اشتعال المدى) لحاتم عبد الهادى السيد، وكيف استدعى نص الحصرى القيروانى :

يا ليل الصب متى غده　　　أقيام الساعة موعده

يقول :

إن غابت كنت أقول : أتت
أو عادت كنت أقول : أتت
لا تبدأ قولك بالتحنان

فلماذا؟ وأين؟ وكيف أتت؟!
قل للغادين لدوحتها :
«يا ليل الصب متى غده
أقيام الساعة موعدها»

فالسياق هنا لايمكن أن يتقبل هذا الاستدعاء المباشر الذى يصل إلى درجة (التنصيص) لأنه سياق يغلب عليه ظواهر الحضور لا الغياب، يوثق ذلك تردد ا لفعل (أتت) ثلاث مرات، ثم الفعل (عادت).

ويبدو أن الحصرى القيروانى كان له غواية خاصة عند شعراء سيناء، فحسن عطيه يقدم ديوانا من الشعر العمودى يعتمد فى إيقاعه ودلالته على الحصرى - أيضا - يقول :

ياويل القلب أتــى غده　　　فبكى والدمــع يردده
قلبى ما أصبح لى وطن　　　والعمر سنون تعدده

وبرغم أن الشعرية الحاضرة تبتعد بمسافات طويلة عن شعرية الحصرى، فإنها - أيضا - لم تستطع الحفاظ على قانون الإيقاع العروضى فى مثل قوله من النفس نفسه :

فإليك سلامى ياحبى　　　والشوق قد امتدت يده

ولا يغيب عن القارىء أن الديوان فى مجمله يدخل دائرة النظم لا دائرة الشعر

إن غالبية النماذج المقدمة من شمال سيناء تمثل نوعا من المراهقة الشعورية التى تنعكس فى صياغة نثرية ساذجة فى مثل قول عبد العال حسين

الفرق بينى وبينك
أنك تقول أحبك كثير
وأنك تعشق كل العيون
وهمس الشفاة ولمس الأيادى

فالنص لايكتفى بهذه النثرية المباشرة، بل يجمع معها السقطات النحوية الفاحشة كما فى السطر الثانى (كثير).

إن ما قلته عن شعر شمال سيناء لايمثل إجراء نقديا، بل يمثل حيثيات إخراجه من دائرة الشعرية فحسب، وأكاد أجزم بأن فى شمال سيناء شعرا حقيقا لكنه لم يقدم لهذا المؤتمر، ربما كان ذلك بسبب أن معظمه شعر محلي مغرق فى محليته.

(٣)

الجانب الآخر من الإبداع الشعرى، هو الذى يمثل محافظة السويس، والملاحظة الأولى التى يمكن أن يخرج بها قارىء هذا الشعر، أنه يتفاوت تفاوتا شديدا، فمن إبداع حقيقى تصل فيه الشعرية إلى قمة النضج، إلى إنتاج لايكاد ينتمى إلى الأدبية، فضلا عن انتمائه إلى الشعرية، ومن إبداع ينتمى إلى الكلاسيكية في مراحلها الإحيائية التى تجلت فى أخريات

القرن الماضى ومطلع هذا القرن، إلى إبداع يدخل دائرة الحداثة بكل تجاوزاتها ومغامراتها الشكلية والمضمونية، وبينهما نلمح توجهات إبداعية تنتمى إلى الرومانسية بكل خواصها المغرقة فى بحار الذاتية .

إن هذا كله يعنى أن شعرية هذه المنطقة ما زالت فى مرحلة المخاض المتعسر، لكنه مخاض يبشر بمولود له ملامح الحداثة التى أصبحت لها السيادة الحاضرة فى الواقع العربى كله ويلاحظ أن أصحاب التيار الكلاسيكى يستحضرون النماذج المستهلكة التى يرددون فيها مجموعة التراكيب المحفوظة، والصور التى تعتمد على الذاكرة، ويكاد يكون كل جهد المبدع مجرد تجميع كل ذلك فى بناء عروضى محفوظ أيضا، وعلى هذا النحو تأتى قصيدة الشاعر خالد جلال كيلانى (تكملة القصيدة ا لضائعة) ، حيث يستحضر من ذاكرته نص ابراهيم اليازجى (استفيقوا أيها العرب) على المستوى الصياغى، وعلى المستوى الدلالى، بل إنه يفتتح قصيدته ببيت اليازجى نفسه :

تنبهوا واستفيقوا أيها العرب   فقد طمى الخطب حتى غاصت الركب

ثم يردد مجمل الدلالات التي رددها اليازجى، مع بعض تعديلات وإضافات تناسب المواجهة الحاضرة مع أعداء الأمة العربية، لكنها تعديلات وإضافات لا تعطى للإبداع الحاضر أى خصوصية.

ويمكن أن نضم إلى هذه المنطقة ديوان فوزى محمود أحمد (عاشق البحر)، والعنوان يشى بالبعد المكانى الذى تم فيه إنتاج هذا الديوان، لكنه إنتاج لاينتمى إلى الشعرية الحقة بحال من الأحوال، فمجموعة دفقاته تتسم بالمباشرة الشديدة، والنثرية الساذجة، ولنقرأ نصه (زلزال) حيث يقول فيه :

صحوت من سباتى العميق
ودمر الزلزال مسكنى
وهدم المساكن القديمة المجاورة
وشق صدرها
وأسقط العجز
وتبعثرت قصائدى
فصرت فى مدينتى
بلا سكن

أما العواطف التى تطل علينا من نصوصه، فهى عواطف بدائية من مثل تلك العواطف لتى يمر بها كل إنسان فى مقتبل العمر، ويحاول أن يدونها، فهى أقرب إلى الخواطر المحدودة، يقول فى (الشاطىء المهجور) :

ضاعت فى الغربة أحلامى

زادت بالوحدة أسقامى
والوجه الآخر لا يأتى

ولايعنى تناولنا لهذا الديوان فى هذا المحور أنه ينتمى إلى الكلاسيكية كسابقة، فهو لا ينتمى إلا لنفسه، وإنما يعنى أن مثل هذه الشعرية – إن صح تسميتها شعرية – يجب أن تنحى، وأن يعاود أصحابها النظر فيما بين أيديهم، وأن يقدموا على ما تؤهله لهم طبيعتهم.

(٤)

ومتابعة الإبداع المقدم من السويس، تؤكد أن جانبا من هذا الإبداع يدخل دائرة الرومانسية، مع تطعيمها بظواهر حداثية، بحيث يمكن أن نسميها (الرومانسية الجديدة)، وهذا التطعيم يتمثل فى العناية بخطوط دلالية حداثية كخط الجسدية العرفانية، وتوظيف السرد والحوار مع إكسابهما طبيعة شعرية، واستحضار شخوص من الواقع الإبداعى الحداثى بملفوظها الشعرى وغرسها في الخطاب الحاضر، ويمثل ماهر المنشاوى في خطابه الشعرى كثيرا من هذه الظواهر، ففى نص (حجرة فى طمى الجنوب) تتجلي ملامح الرومانسية فى المعجم اللغوى برغم غياب المنتوج الدلالى ، يقول :

يافتى...
شريان قلبى
لم يزل يعطى دما للأرض
يبقى السرّ فيه
إن مددت الرمش طولا
عاد طميا يلفظ الألوان عطرا

فهذه الدفقة المحدودة تضم كما وفيرا من هذا المعجم : شريان – قلب – دم – رمش – ألوان – عطر.

وهو ما نلاحظه – أيضا – فى نص (موناليزا مصرية) :

من هياج البحر إذا مس القميص الداخلى
كنت أسقى لوحة عطرا ينتشيها
فانجلى نجم صغير من شغافى

حيث ينتهى النص بالدخول فى منطقة الجسدية بكل مؤشراتها الحداثية التى تتعالى على الحصار المادى لتصعد إلى التجليات السماوية :

يختلى نوم الدجى من شعرها – دهرا طويلا –
فمتى أنسل منها جسدا حول البدور

إن هذه المؤشرات تكشف عن طاقة مهيئة للاندماج فى مسيرة الشعرية الحداثية، وبخاصة إذا لاحظنا ميل شعرية ماهر المنشاوى إلى توظيف (السرد) المشغول بعناصر

تعبيرية مميزة، يقول فى (بداية واحدة ونهايات شتى) :

دخلت وأنا على أنامل عزفها متلصصا

وكأننى أتحسس القصب الذى يتأوه ألما من السحب التى دخلت ملابسه

معى هفوات ليل،

صعدت بها

وتكتسب هذه الشعرية غنى بتعدد أصواتها، حيث يستدعى المبدع أصواتا رومانسية وحداثية، ويترك لملفوظها مساحة صياغية تعبر فيه عن وعيها الذى يشارك الإبداع الحاضر، فتارة يحضر ملفوظ نزار قبانى بطاقته الرومانسية الكثيفة :

عرفت حقيقتى، وأنا على درج البداية حيث كنت أطيل عينى لأرنو بها غجرية الشعر،

فالسطر الثانى يستحضر ملفوظ نزار ويمتصه امتصاصا كاملا فى (الشعر الغجرى المجنون) وتارة يسعى الإبداع إلي خطاب الحداثة ليتكىء على بعض تراكيبه الإعلامية، حيث يستدعى الخطاب الحاضر – في خفاء– خطاب عفيفى مطر (يتحدث الطمى) يقول :

قد سئمت القمر المصلوب فى يوم التلاشى

عندما يخفى سناه فى حديث الطمى – بحرا

وتارة يوغل الخطاب الحاضر لماهر المنشاوى إلي استدعاء الإبداع فى آخر منجزاته فيما بعد السبعينيات، فيمتص المؤشر الإعلامى لإبراهيم داود (مطر خفيف فى الخارج) :

هنا مطر خفيف يعد مراسم الاحتفال، ويلحس الطين من عتمة الأرض

والحق أن متابعة الخطاب الشعرى لهذا المبدع تحتاج إلي وقفة طويلة لاتسمح بها هذه الدراسة التى تعرض له كما تعرض لغيره من المبدعين

(٥)

وفى هذا السياق الإبداعى يواجهنا الشاعر درويش مصطفى بمجموعة من القصائد التى تدخل دائرة الحداثة الشعرية، لكنها حداثة تقترب كثيرا من حداثة جيل السبعينيات بكل تجاوزاته التى حققت له خصوصية واضحة فى مسيرة الشعرية العربية.

وسوف نحاول – فى إيجاز – أن نطرح شعرية هذا المبدع، ونرصد أدواته التى وظفها بكفاءة وأول ملامح الشعرية هنا، البعد عن البناء الصياغى المألوف، الذى لاينتج إلا دلالة مألوفة، إذ الملاحظ أن الإبداع يعمل إلى تمزيق الدلالة، وبعثرة المعنى على نحو فنى مقصود، والفنية تتمثل فى أن هذه البعثرة تعود وتتضام في العمق لتقدم شعرية لها جمالياتها التى تفارق الصدق الكلاسيكى، كما تفارق الإغراق فى الذاتية الرومانسية، بل إنها تبتعد أيضا عن نقد الواقع فى الواقعية .

يقول الشاعر فى إحدى دفقاته :

إشراقة الحرف

تأويل الحواس
سيمكث فى سرائرنا الوقت
فنطمس أقمارا بصبح
يراقص دهشة
ثم نستلقى على جسد الرمال

فالدفقة تعتمد قطع العلاقات بين الأسطر، بل بين التراكيب، حتى يظن المتلقى أنها مفرغة من المعنى، لأنه توجه إلى السطح الصياغى الخارجي، بينما التأمل في مستوى العمق، يكشف لنا عن إشراقات عرفانية، تتخذ (الحرف) أداة لإنارة الحقيقة الوجودية، وعلى هذا تتمكن الذات المتكلمة من توظيف حواسها لإدراك هذه الحقيقة بوصفها وجودا خارجيا، لكى تدفع بها إلى الداخل (منطقة السرائر) التى يتحكم فيها الزمن استكمالا وانتقاصا، وفى هذه المنطقة تتداخل أبعاد هذا الزمن فينطبق النور على الظلام، وتسرى في الوجود روح إحيائية حتى (ترقص الدهشة)، ثم تئول الإحيائية إلى جسدية خالصة، بوصفها هى الحقيقة الخالدة التى لا تشوبها شوائب المادة الفانية

وللجسدية فى شعر درويش مصطفى حضور كثيف، لا تكاد تخلو منه قصيدة من قصائده، وهى جسدية موظفة على أنحاء مختلفة، حيث تستحيل إلى طاقة زمنية أحيانا، وطاقة مكانية أحيانا، وطاقة روحية أحيانا، وطاقة مادية فى بعض الأحيان، حتى يمكن القول:

الجسدية فى شعريته جسدية تناسخية لكنها متعددة الملامح نتيجة للتدخل فى نواتها بالتعديل والحذف والإضافة.

وربما كانت أكثر ظواهر الحداثة تجليا عند هذا الشاعر، أن شعريته تدخل دائرة الاحتمالات، لأنها تنشر الشك فى كل منطقة دلالية، وتعتمد فى ذلك بعض الأدوات التعبيرية اللافتة، مثل (الاستفهام) الذى أحال خطابه الشعرى إلى سؤال ممتد لا ينغلق، لأنه لم يحضر له إجابة من نوع ما، وهو ما يعد دعوة صريحة للمتلقى لكى يشارك المبدع إبداعه، فيطرح من الإجابات ما شاء، إن وجد مثل هذه الإجابات .

وداخل هذا السؤال تتردد رغبات حبيسة للخلاص من هذا الواقع المرفوض جملة وتفصيلا، وقد تأخذ رغبات الخلاص شكل تمرد داخلى أحيانا .

ممحاة
والبدائى أنا
أنا الفوضوى الخارج توا من زحمة البدء
ضدى النص

وإذا لم يؤد التمرد إلى الخلاص، فإن الشعرية تنحرف إلى تدمير واقعها، بل وتدمير

ذاتها، بوصف التدمير أداة الخلاص السالبة، فعلي مستوى تدمير الواقع يقول الخطاب :

كان الغزاة يقتسمون رائحة القلب
وكنت أبدل عمرى بقارورة ماء
....
فهل أتممن صفقة فوق مقبرة تتعشق أحلامهن
ليتهن صفقن لأول ميت شيعته الحضارة!

وعلى مستوى تدمير الذات يقول الخطاب :

فى ركن من جسدى
كنت أختلى بالوقت
فأمنحه جثتى

وعلى المستوى الصياغي نلحظ نوعا من التوافق مع عملية تمزيق الدلالة، إذ تأتى المفردات مبنية على التنافر، فتشكل ضفيرة تعبيرية مشبعة بالدرامية التصادمية، يقول الخطاب - مثلا -

بين المطلق والمرآة
مقاة وصبارة
ساجدة على باب الوقت

فالبينية تتنافى مع (المطلق) و(المطلق) يتنافر مع (المرآة) وكلاهما يتنافران مع (المقاة)، ويستمر هذا التنافر حاكما على علاقة الدوال حتى نهاية الفقرة، وهذا التنافر يسمح بوجود فجوات دلالية يتدخل المتلقى ليملأها بما يزيل هذا التنافر حتى تتمكن البنية من إنتاج دلالتها.

وفى هذا الإطار الصياغى تتحرك شعرية درويش مصطفى إلى منطقة التداولية التي أغرق فيها الحداثيون، سواء فى ذلك التداول الإفرادى، أو التداول التركيبى، فعلى مستوى الإفراد تتردد دوال تمثل (عوامة - برلمان - بتارين - إجازة اعتيادية) وعلى مستوى التركيب يأتى قوله :

«حد شاف درويش مصطفى بيرقص معايا»

واللافت أن هذا النزول إلى التداولى يقابله صعود إلى المهجور فى مثل : (أهزوجة - عرجون - الرميم - أجاج) بل صعود إلى ما تجهله اللغة (مقاة) فهى مفردة لم أعثر لها على معنى.

ويتوافق مع هذا المهجور كثرة الضمائر التى لا مرجع لها، أو المتعددة المراجع، مما ينشر نوعا من العتمة فى جنبات الخطاب فى مثل :

بين الصباح وعينى

انتظرت شوارعها

فهذا الضمير فى(شوارعها) يأتى حائرا بلا مرجع يفسره

أن الذى لاشك فيه أن شعرية مصطفى درويش تحتاج وقفة طويلة لكشف ظواهرها وبواطنها، وبخاصة خطوط العرفانية الصوفية، وخطوط الاستدعاء، وخطوط التردد الصوتى بكل أبعاده الإيقاعية التى تجلت فيما قدمه الشاعر من (قصائد نثر) تحتاج هي الأخرى إلى قراءة مستقلة، لأن قصائد النثر عنده تدل على تمكن من أدواتها وإجراءاتها التعبيرية، على غير ما نلاحظة عند كثير ممن يتعاطون هذا الجنس الأدبى، الذين يقبلون عليه هربا وعجزا، ولا أحب أن أنهى لقائى مع هذا الشاعر دون أن ألفته إلى وقوعه فى كثير من المآخذ اللغوية التى ربما كانت نتيجة العجلة للحاق بهذا المؤتمر. فعليه أن يعيد نظره فيما بين يديه من إبداع،وفيما يعتزم أن ينتجه من إبداع حتى يخلو من مثل هذه السقطات .

(٦)

إن مواجهتنا لمجموع النصوص المقدمة من سيناء الشمالية والسويس يؤكد أن هناك محاولات جادة من المبدعين للوصول إلى حقهم المشروع فى أن يكون لهم حضورهم فى مسيرة الشعرية المصرية والعربية، لكن الملاحظ أن الواقع الإبداعى فى هاتين المنطقتين له خواصه التى تتوافق مع طبيعة (المخاض) الذى يصاحبه كثير من المصاعب، فعلى أصحابه أن يواصلوا الإنتاج، لكن فى الوقت نفسه عليهم أن يعملوا على امتلاك أدوات هذا الإنتاج، وبخاصة أدوات اللغة، لأنها مدخلهم الصحيح للأدبية لأننا رأينا بعض النماذج التى لم يمتلك أصحابها هذه الأدوات، فكان نتاجهم مجرد خواطر لا ترقى بحال إلى مستوى الشعرية، بل إلى مستوى الأدبية عموما، ولعلى هنا يصح لى أن أستعيد مقولة نقدية قديمة لبشر بن المعتمر الذى قسم من يتعاطون الأدب إلى ثلاث فئات، ويهمنا هنا الفئة الثالثة التى لا تمتلك الموهبة والطبع، وعلى أصحابها أن يتحولوا إلى ما يتوافق مع قدراتهم، وميولهم ورغباتهم.

قراءة فى شعر العامية شـــمال وجنوب سيناء

د. مدحت الجيار(*)

(١)

الشعر العامى، شعر كأى شعر، تصوير وإيقاع ورؤية ولا فرق بين عامى وفصيح من الناحية الفنية، بل الفارق يكمن فى المصرية، المنحدرة من العربية ومن غيرها من اللغات التى عاشت فى مصر، أو تعاملت مع المصريين .

ومن هنا فكل كتابة شعرية عامية أو فصيحة هى كتابة شعرية ما دامت تراعى تقنيات وكيفيات الكتابة الشعرية. ولكن العامية تنحدر من تراث حياتى وشعبى وفنى، أعطاها حرية أكبر من شعر الفصحى. لأن التصوير والتعبير والصياغة بالعامية يقرب النص من المتلقى لأنه يخاطبه بلغته اليومية، سواء أعرف الأبجدية الكتابية وتعلمها أم جهلها .

فإذا أضفنا - لذلك كله - عامية تعيش على حدود مصر بامتداد سيناء، أحسسنا أننا أمام لغة خاصة ورؤية حياتية وشعرية خاصة. وخلال هذا المنظور نقرأ لمجموعة كبيرة من شعراء شمال وجنوب سيناء. فلدينا من جنوب سيناء مجموعة من الأسماء تمثل شعر العامية في الجنوب وهم : محمد جمال أمين ، بقصيدتين : (شهيق وزفير) و(جبال الرفض)، ثم محمود الأسوانى بقصيدتيه : (حواد)، و(أحزاب يا بلد أحزاب)، و(الشجرة المقلوبة) و (أنا فلاح) و (صعيدى يتحدث عن نفسه).

ثم يأتى خضر إسماعيل بقصائده : (انتوا لدينا) و(هى الحكاية أيه) و(عاشق) و (مش هاغشك) و (سحابة صيف) و (بتارين) .

أما من شمال سيناء ، فلدينا مجموعة دواوين : (أنا والحب) (لعصام صابر ذكرى)،

(*) أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية بآداب الزقازيق

و(العودة) لعبد القادر عيد عياد، وديوانان لحاتم عب دالهادى السيد : (أشواق العشاق) و(أرض القمر) .

أما شعر جنوب سيناء – وهو قصائد متفرقة ليست مجموعة في دواوين – فيشير إلى ضرورة أن يكون لهؤلاء الشعراء دواوين – فهم شعراء حقيقيون ويستحقون أن تطبع لهم دواوين، على نفقتهم الخاصة أو على نفقة المؤسسات الرسمية. لأن ذلك سيفيد فى تشجيع شعراء آخرين على اجتياز الطريق الصعب إلى الكتابة. ذلك أن نشر النصوص الجيدة، وسيلة مهمة لدفع عملية الكتابة والنشر وتشجيع الناشئين فى هذا الفن الشعرى العريق .

أما الشاعر محمد أسامة الشاذلى، فذو رؤية خاصة يحملها معه من صعيد مصر ومن نيلها إلى جنوب سيناء فهو صعيدى وفلاح مصرى هاجر من أرض الدلتا إلى أرض سيناء بشعره، ولم ينس ذلك فى هذا الشعر بل يذكرنا به. ولم ينس أن يذكر دائما – بأن كل أرض مصر ملك للمصريين بلا تفرقة – ولكنه يذكرنا بأن أهل الصعيد أهل شعر وتصوير وموسيقى، فهو يقول :

– ولو تسألنى عن عمرى
خطوطه رسم فوق كفى
محفورة على كتفى
وده يكفى....
ما أنا العقاد شموخ المصرى ده فيه
وقاهر عالم الضلمة بنور سيدى
أنا المصرى. أنا صعيدى

ولاشك أن الفخر فى هذا النصر ليس نوعا من العصبية والمباهاة بل هى الذكرى تسرى فيه حين يتأمل نفسه بعيدا عن الأقصر لأسوان.

ولذلك يتجسد الصعيدى فى هذا النص فى شكل تمثال منحوت فيه ومرسوم عليه لأنه وثيقة دائمة للتاريخ. ولهذا نراه فى النص الثانى (صعيدى يتحدث عن نفسه) يوضح هذا الأمر بقوله :

– أنا صعيدى
لغير الله ما أقول سيدى
تاريخى رسمه فوق إيدى...
وسد أسوان
بيتكلم كتير عنى .

وهى توكيدات للمعنى الأول، ذلك أن صعيدى تعنى هنا أنه ذو إرادة وكبرياء. ثم يضيف كينونة أخرى للصعيدى أنه الفلاح :

- أنا الفلاح
بشوف الدنيا من كدى
براح فى براح...
وعرق الأرض من نيلى
ومنها خيرها حيجيلى

ذلك أن هجرته إلى سيناء كانت مشفوعة برغبة التعمير والتحضير. لأنها مهمة المصرى منذ آلاف السنين . ولكنه يفاجئونا بحلم صعب فى نص الشجرة المقلوبة، حيث يظهر الشاعر يائسا من الخضار والعمار وينتظر بسؤال عميق لتجدد الحياة مرة أخرى :

- حلمت.. طلعت الشجره
لقيت الشجرة مقلوبة...
بكيت وناديت يا بستانى
هل الشجرة تقف تانى
تزهر جوه وجدانى
سمعت الشجرة بتقول لى
أنا عايشه معاه ذلى
يا لحظة موتى ما تهلى

ونعرف سبب هذه الأزمة من النص الأخير لمحمد الشاذلى وهو أحزاب يا بلد أحزاب حيث يصل إلى هذه النتيجة العبثية التى تحتاج لتفهم جديد لدور الأحزاب فى بناء الوطن، يقول :

- والعجب يا أخوانا إحنا   ضعنا فى وسط الطريق
والى يرقص ع السلالم   يبقى ده أوفى صديق
والحقيقة فين يا صاحبى   واحنا فى البحر الغريق

والأمر الآخر . أن محمد الشاذلى شاعر جيد يجيد الحكى فى نصوصه، كما أنه يختار الإيقاع المناسب والصورة الشعرية البسيطة، بل اللغة البسيطة التى تتناسب مع بساطة رؤيته لذاته ولوطنه.

(٢)

أما خضر اسماعيل فهو شاعر خفيف الظل، كما يظهر فى شعره، مليىء بالمشاعر الفياضة، والانفعال الدائم، إنه شاعر غنائي بمعنى أنه شاعر مغنى، يمكن لشعره أن يغنى أو يؤدى موقفا. فشعره يقوم على إيقاع عال وسريع التردد، إنه نصوص غنائية مليئة بصور التقليد العاطفى، ولكنه تقلب محمود يحول الأسرة إلى وطن، ثم يحول المحبوبة إلى الأرض والعرض التى ندفع حياتنا ثمن حمايتها.

فالأسرة هى الدنيا لديه بل زوجة وولده هما الدنيا والنور والزوج هى تتحول إلى السكن يقول لها :

– وإنت يا غاليه
يا ننى عينيه
ليه بتسوقى التقل عليَّ؟
زى المثل الشعبى هاقولك
عمر القش ما يمنع ميه
وانت هواكى في قلبى بيجرى
محتاج دايما للحنيه
وأنا وياكى
باعيش أيامى..

ويعتبر خضر اسماعيل. الفن، فنا موجها لبنية هذه الدنيا، فهو يغنى من أجل الوطن، ويعتقد أن بناء الوطن ليس بالكلام بل بالكلمة الفعل، يقول :

– واللا الحكاية فنون
وكلام جميل موزون...
واللا الحكاية شخوص..
فى الضلمة تمشى تلوص..
مهو المخبى ظهر
وبكره ياما نشوف
وف ايدى يبكى القلم
ع الصح والمألوف
والفن ياما اتظلم
والهزل جيشه ألوف
مظلوم يا فن الأدب
يارب نجى وحوش.

ومن هذا المنطلق يدخل خضر اسماعيل إلى الحبيبة الوطن التى يقهر بحبها الاغتراب، ويبطل بها السحر، ويتبارك بكلمتها بل هى ملاذ البطل ابن البلد، التى تكسر بحبها التعب لأنها الأصل والجذر الذى يتعلق به فى كل أزمة، فهى حبيبة أم ووطن وأرض هى سيناء ومصر وأمه وأسرته يقول :

طول الطريق هدنى
والغربة بتشدنى

والخلق متلونه

وأنا عشقتك أنا

شط وغيطان وسنبله

نهرك فى دمى سرى عطشان أروينى

من سحر حبك أنا باعزف مواويلى

وفوق حيطان البنا علقت قنديلى

الزيت زتون أرضنا.. والضى نور عينى

والكلمة متعسمة.. حبك مدفينى

ولهذا يغضب الشاعر من تغيير ملامح الوطن بأى صورة من الصور تؤدى إلى تشويه جمالها، أو ضياع مفردة من مفردات حياتها أنه الصورة الجميلة الثابتة إسماً ورسماً

- حتى أحلامك خدوها بدلوها.

حتى اسمك حتى رسمك

قلبى مفتوح لك تملى

عمرى ما اهغير عهودى..

كلمة واحدة عشان بحبك

إرجعى لأصلك وجدك

ومن هذا النداء الموجه إلى الحبيبة، ينطلق الشاعر إلى رغبة ملحة يعرضها على بلاده، بل تصل الأمور إلى تحذيرها من الانخداع، والتأكيد على ضرورة ألا تفرط فى ذرة منها يقول :

- وأنا نظرى على قدى

وضهرى اللى انكسر بدرى

أنا وجيلى ما شفنا كتير

هموم شيبت قلبى

هموم غربة

هموم تهجير

هموم أهلى هموم بلدى

وهو بذلك يذكرها بلحظات الهزيمة مخوفا لها ألا تعود إلى حالة الضعف والتخاذل والتفكك التى كانت فيها عند هزيمة ١٩٦٧، وما ترتب عليها من ضياع الوطن، وضياع الأراضى المواجهة للعدو الإسرائيلى، إنه يحذر الوطن من أسباب الضعف والهزيمة، لأنه محب للوطن ولأهل الوطن. بل يذكرها بما عانيناه جميعا لحظات الهزيمة حتى جاء النصر بيد مصرية يقول :

- وإيد مع أيد راحت تبنى

حرمنا نفسنا م القوت
وحل الصبر من صبرى
يا أرضى تعودى ولا أموت

وبهذا يتوحد الشاعر مع وطنه وأرضه وهذا منتهى الأمل أن يتوحد المواطن مع الوطن حتى يتواصل مع التاريخ والتراث المتواصل لهذه الأرض.. ومن هذا الصدق يكره الشاعر (البتارين) والمودة التي تختلف عن جذورنا وإمكانياتنا على أرضنا يقول :

– وجوايا صراع داير
ما بين الضلمة والبتارين
وجددت أنا حدودى
لقيت روحى فى أخدودى
كيان ضايع
مع الضايعين...
عجوز محنى على الدكه
ما بين كوعه وبين بوعه
متين سكه
وضحكه بس مش ضحكه
وست الحسن طالعه له
من البتارين

وبهذا تكتمل دائرة الرؤية لدى خضر إسماعيل. مع هذا الحس الغنائى الوطنى الذى يذكرنا بالمواويل المصرية الشعبية القديمة.

(٣)

ويكمل الشاعر محمد الأسوانى رحلته مع الشاعرين السابقين ولكن هذه المرة بحدة، وقسوة، ثم بحنان مع مفردات الوطن البحر والسماء والرمال الجميلة، ومن هنا يتعامل مع هذه الجميلة الأنثى والجميلة الوطن بلغة واحدة :

– بروحى وحدي أنا شفتك
وحير لى بنات لأفكار
وطفت فى بحرك الهايج
ولا خفش من الأخطار
لقيت مرسوم على رمالك
قلوب عشاق
قصور مبنية فـ أحضانك

من الأشواق.

وهو بهذا يتعامل مع الوطن كلوحة أنثوية جميلة بعدما كان قاسيا في النص الأول (إيه ذنبها؟) حين يقول :

– ولو عارفه إنه هييجى يوم ويهدها
كت هدته ورمت خلاصه فى البحور
علشان يغور
يبعد بعيد عن شطنا.

ويختتم الشاعر محمد جمال أمين الخطاب الشعرى فى جنوب سيناء، ولكنه يخرج إلى خارج حدود الوطن المصرى إلى الوطن العام العربى والإنسانى فهو :

– يناصر البوسنة بلبن
أطفال حته قماشة
قاطعها من كمى
يارفاقة المسيخ دجال
عينى اليمين جثتى
والقبر لحده شمال
كبدي على أمتى
صبح الحجر مدفع
استأسدوا يا عيال

وبهذا نراه يكمل حلقة الوطن بحلقات عربية تمثل انتفاضة الحجر كما يكمل بحلقة من البوسنة. إنه يرى قضايا مصر مرتبطة بقضايا العالم العربى والعالم الإسلامى. لأنه يراه مصيرا واحدا بل يتمازج محمد جمال أمين مع البحر المحيط بجنوب سيناء :

– وزى الموج
ما بيلامس كفوف الشط
بالراحة
ما بين راحل وبين آتى
بوشوش له بسر الكون
باكون
سابح فى ضى حنون
بكون مستنى طيفك المجنون

وهكذا يأتى شعر العامية المصرية فى جنوب سيناء ليخرج من حدوده إلى حدود الكون مما يؤكد ما بدأنا به من أن العامية أو الفصحى ليست هى المقياس أو العامل الحاسم بل الرؤية العميقة والقدرة على التشكيل اللغوى والشعرى .

(٤)

أما الإنتاج الممثل لشمال سيناء فهو دواوين، عكس إنتاج جنوب سيناء. والديوان يجمع جهودا متراكمة للشاعر. ولكننا نجد رؤيته وأدواته تبين من وسط هذا الركام الشعرى.

فالشاعران عصام صابر ذكرى وعبد القادر عياد قدما ديوانين صغيرين من العامية المصرية الأول بعنوان (أنا والحب) والثانى(العودة). والديوان الأول تجربة عاطفية بسيطة يقول فيها عصام صابر :

– ومهما يقولوا هواك غلاب
كاسه بيروى الحلو عذاب
بحلف بعمر ف حبك داب
ما شفت قسوة ف طبع ملاك

وتتواصل التجربة نفسها فى ديوان العودة للشاعر عبد القادر عيد عياد بقوله عن العريش وسيناء :

– علشان جمال العريش
تنطق قلوبنا الآه..
سيناوى مشهود ببسالتى
وصمودى يا ناس
سيناوى من صغرى بغنى
بقلبى الحساس.

وتتواصل التجربتان فى العشق حتى نصل إلى عشق الكلمة عند عبد القادر – أنا عايش الفن لذاته

لمعنى آهاته...
ده الفن يا أحباب عندى
مالوش مقياس

ونجد لدى (عصام صابر ذكى) التوجه الغنائى نفسه فى شعر غنائى يتميز بتجربة عاطفية تضع المحب فى حالة العتاب الدائم كما يقول :

بتغيب ليه عنى كتير
وتجينى بالأعذار
تصافينى وتانى تغيب
طبعك خلانى أحتار

وبهذا نجد أن شعر شمال سيناء يلتقى مع شعر جنوب سيناء، في التوجه العام نحو الحبيبة ونحو الحبيبة الوطن.

واقع الشعر العامى فى إقليم القناة

د. يسرى العزب(*)

ينقسم هذا البحث منهجيا إلى وحدات نقدية ثلاث فى الأولى استعراض وصفى كمى للمنتج الشعرى المقدم لمؤتمر أدباء القناة وسيناء الثانى (١٩٩٧) من محافظات القناة الثلاث بورسعيد، السويس، الإسماعيلية ونسمى هذه الوحدة بعنوان (أما قبل)

وفى الوحدة الثانية محاولة لاستشراف العالم الفنى الذى تشكله مواهب الإقليم التي اختارت العامية المصرية وسيلة لتشكيل تجاربها الفنية من خلال الشعر، ووقوف عند أهم العلامات التى تميز هذا العالم الفنى عن غيره من أبعاد العالم المصرى الكبير الذى تشكله أقلام أخرى لشعراء العامية فى الأقاليم الثقافية المختلفة فى مصر، وقد تكون هذه السمات الفارقة لغوية، أو أسلوبية أو مضمونية، ومن ثم فالمأمول أن تتضمن هذه الوحدة استشرافا ثانيا للسمات الجامعة فنيا بين هذا الإبداع الشعرى المصرى وغيره من الإبداعات الشعرية فى باقى أقاليم الوطن الواحد الكبير ثقافيا وشعريا بصفة خاصة ونسمى هذه الوحدة (أما النص)

بينما تأتى الوحدة الثالثة خاتمة لهذا البحث تركز على أهم ما وقع عليه الاستشراف النقدى الثنائى فى الوحدة السابقة وماحدسه البحث الوصفى الكمى فى الوحدة السابقة وما حدسه البحث الوصفى الكمى في الوحدة الأسبق. وطبيعى أن تأتى تسمية هذه الوحدة متوائمة مع تسمية سابقيتها فتكون (أما بعد) .

(*) أستاذ اللغة العربية بكلية الآداب جامعة بنها

الوحدة الأولى
(أما قبل)

وصل حصاد الشعراء الذين اشتركوا بقصائدهم فى هذا البحث إلى ثلثمائة وخمسة وثلاثين نصا شعريا (٣٣٥) لشعراء عددهم اثنان وأربعون من بينهم ستة شاعرات(٦) تقدمن بتسع وثلاثين قصيدة (٣٩) وهذا المحصول الشعرى يكاد يغطى الإنتاج العامى لشعراء القناة فقط (بورسعيد - الإسماعيلية - السويس) وتمثل هذه المحافظات الثلاث وحدة جغرافية وبشرية تمتد إلى قرن ونصف هى عمر المحافظات الثلاث فى الواقع المصرى.

لكنها لا تمثل الإنتاج الشعرى العامى لأبناء الإقليم الثقافى فى (القنال وسيناء) حيث لم ترد قصائد من شعراء محافظتى سيناء (الشمالية والجنوبية) وأظن أن هذا الصنيع قد أفاد ولم يضر، لأن الشعر العامى الحقيقى فى محافظتى سيناء الحبيبة شعر بدوى (نبطى) لايكاد ينشر أو تطبع أو تتاح له الفرصة للإلقاء فى الأمسيات والندوات الشعرية التى تقام بالمواقع الثقافية بالإقليم، بل يكاد هذا النوع من الشعر العامى المصرى يكون محليا ويقتصر تقديمه داخل التجمعات القبلية فى شبه جزيرة سيناء، وحتى الان فإن المواقع الثقافية بسيناء خاصة لم تستطع استقطاب المبدعين السيناويين أو التعرف على إبداعاتهم وتعريف النهر المصرى العظيم بها والواقع الراهن يؤكد أن معظم الشعراء الشبان المعروفين فى سيناء هم من أبناء الوادى والدلتا يكتبون بعاميتهما ويعالجون نفس هموم أهلهما بذات الأسلوب الذى يكتب به مواطنوهم من شعراء العامية فى الوادى والدلتا، ولذا فإنهم - حتى الآن- يحسبون فنيا على مواطنهم الأصلية فى مصر.

* يتفاوت الإنتاج الشعرى القنالى عددا بشكل لافت ودون سبب معقول.

أولا بورسعيد : (١٣) ثلاثة عشر شاعرا قدموا (٢٠٥) مائتين وخمسة من النصوص.

ثانيا الإسماعيلية : (٢١) واحد وعشرون شاعرا، قدموا (٩٩) تسعة وتسعين نصا.

ثالثا السويس : (٨) ثمانية شعراء قدموا إحدى وثلاثين نصا.

وتلمسا منا لبعض الأسباب المعقولة لهذا التفاوت نرى أنه كان يجب أن يكلف الشعراء جميعا باختيار عدد ثابت من نصوصهم (خمسة) مثلا وأن تتساوى المحافظات فى عدد الشعراء المختارين لهذا التكليف (عشر شعراء مثلا من كل محافظة) لكن يبدو أن جمع النصوص تم - كالعادة - بأسلوب عشوائي فاشترك شعراء بدواوين كاملة، مثل حامد البلاسى من بورسعيد، ومحمد يوسف وخالد حريب وجلال الجيزاوى من الاسماعيلية .

وطبيعى أن تكون قصائد هؤلاء الشعراء أكبر من قصائد زملائهم (حامد البلاسى فقط يضمن ديوانه (رباعيات خيام مصرى) (١٢٣) مائة وثلاثة وعشرين نصا)

* تبدو المرأة الشاعرة فى إقليم القناة نادرة الوجود، فلم تتقدم بنصوص من المحافظات الثلاث سوى سبع شاعرات ثلاث منهن فى كل من (بورسعيد) (١) و(الإسماعيلية) (٢) وواحدة فى (السويس)(٣)، وهذه الندرة حقيقية بالرغم من وجود شاعرات أخريات يكتبن بالعامية فى المحافظات الثلاث، ولعل هذه النسبة النادرة (٧ : ٤٢) تصلح تمثيلا للنسبة بين شاعرات العامية وشعرائها فى مصر كلها (٤٪) تقريبا. وهى نفس نسبة قصائد الشاعرات إلى قصائد الشعراء تقريبا (٣٩: ٣٣٥).

* فى الشكل الشعرى تغلب الطبيعة (الزجلية) و(الغنائية) على (الشعرية) فى الإقليم وربما كان للموقع البحرى على شاطىء المتوسط والقناة وخليج العقبة، الذى يجعل البشر ميالين للموسيقا والغناء تأثير كبير فى ذلك. ففى هذه المحافظات الثلاث نشأ فنيا(الضمة والسمسمية) وهما غنائيان ولذا نجد أن كلا من كامل عيد (بورسعيد - السويس) وحافظ صادق (الإسماعيلية) ومحمد البنا (بورسعيد) ومحمد داود (الاسماعيلية) أحمد رشاد أغا (السويس) وزينب الشريف (الاسماعيلية) صلاح نجم (السويس) يمثل إلى الشكلين الزجلى والغنائي فى أبنيتها الهندسية ومن حيث اللغة والإيقاع والمحتوى أيضا.

بينما تأتى قصائد الباقين من شعراء الإقليم على شكل القصيدة العامية المعاصرة ذات الإسلوب الخاص فى بنائها الهندسى موسيقيا ولغويا ومضموننا إذ تحمل بقضايا وهموم إنسانية واجتماعية مختلفة عن تلك التى تحملها قصائد النمط السابق وقد أثبت معظم شعراء العامية فى هذا الإقليم وجودهم على الأرض الثقافية المصرية وأصبحت قصائدهم تنتشر عبر المساحات الصغيرة المتاحة لنشر الشعر العامى المصرى فى صحافتنا ومن أبرزهم مدحت منير ومحمد يوسف وجمال حراجى وخالد حريب من الإسماعيلية، وأحمد أبو سمرة وعبود حداد من (السويس)، ومحمد حجازى وأحمد سليمان وابراهيم سكرانة من (بورسعيد)(٤).

* وبين هذين النمطين، القديم ممثلا فى الزجل والأغنية اوالجديد مثلا فى الشعر العامى (الأصح هنا أن نقول : شعر التفعيلة بالعامية لأن المكتوب على النمط الموروث شعر عامى أيضا) تأتى رباعيات حامد البلاسى (بورسعيد) مازجة بين المحتويين فى الشكل القديم (الرباعية غالبا والثنائية قليلا) فهى تتضمن محتوى فلسفيا معاصرا ورؤية فنية جديدة وإن إختار لها صاحبها - كما فعل صلاح جاهين قبله - شكلا قديما وأرى أن هذه التجربة مثلها مثل تجربة جاهين الرائدة تقدم شاهدا جديدا على وحدة الشعر العامى مهما تعددت أشكاله البنائية فهناك شرط واحد فى المبدع إذا تحقق. كان ما يقوله شعرا، وهذا الشرط هو الموهبة الفنية الواعية.. التى تعرف بالثقافة كيف توجه نفسها فى طريق الفن الجميل .

الوحدة الثانية

(أما النص)

فهو نص خصب ومتميز فى أى شكل شعري كان، قديما أو حديثا وعلى أى مضمون تشكل جماليا ذاتيا أو واقعيا غنائيا أو دراميا.

(١)

ونبدأ جولتنا مع ديوان حامد البلاسى (بورسعيد) شيخ شعراء القناة ورائد حركتهم الإبداعية دون منازع فهو شاعر كبير يكتب منذ مايزيد عن نصف قرن بالفصحى وبالعامية وهب حياته تماما للفن، كان محله فى مدينة بورسعيد - وأظنه ما زال - مزارا لكل شعراء مصر، أحبوه جميعا وأحبهم ونشرت قصائده متفرقة فى معظم المجلات الأدبية المصرية منذ الخمسينيات وحتى التسعينيات، فى كتاباته قدر عال من الفلسفة ربما جاءته من تأثره بالعقاد وفى الفصحى، والسخرية ربما جاءته من تأثره ببيرم فى العامية، وربما كان ديوانه المخطوط (رباعيات خيام مصرى) الذى ينوى تقديمه للطبع هو أول مجموعاته العامية التى جهزها للنشر، ويتكون من ١٢٣ نصا شعريا قصيرا يتكون كل منها من أربعة أبيات، يأخذ معظمها بشكل الموال الرباعى الأعرج، الذى تتحد فيه قوافى الأبيات الأول والثانى والرابع، ويختلف الثالث الذى يجىء بدون قافية، هكذا :

من رحلة السردين وصبره الخيالى
ورحلة البشاروش فى قطن الشمالى
اتعلمت نفسى إنى أصبر وأكابد
واتحمل الجرحين هواك والليالى

هنا يتمثل (الصبر) تيمة أساسية تنتشر فى الديوان، وهو صبر مصرى صميم بالرغم من أن التشبيهين اللذين تنبنى عليهما صورة الصبر قادمين من الشمال (رحلة السردين - ورحلة البشاروش) وكأن الشاعر - وهو يمنح صورة من بيئته الساحلية يؤكد قيمة الصبر والمكابدة والتحمل لهوى غال جارح يستغرق عمر الشاعر كله وهنا فلسفة عميقة تميز المصرى الشعبى وإن جاءت لغته سهلة رقراقة وصورة قريبة الغور، وهى الميزة التى التقطها شاعر الشعب صلاح جاهين ووظفها بذكاء بارع فى قصائده وأغنياته عامة ورباعياته المشهورة خاصة، وكما نرى فى رباعيات جاهين ثقافة رفيعة تعلو سطح اللغة فى بعضها فإننا نرى هنا نفس الظاهرة التى تؤكد أن عمق الرؤية عند البلاسى ليس ناتجا عن معايشة للواقع فحسب بل إن هذه المعايشة مصحوبة بدرجة عالية من الثقافة الرفيعة :

لما غضب نيرون على شعب روما
سلط عليها النار وخلاها كومة
وراح مع النسيان نيرون واتمحى
والشعب عاش فوق الملك والحكومة

هنا معرفة بالتاريخ الإنسانى يوظفها الشاعر فى إثارة الحمية ضد القهر والظلم والاستعباد ويحتوى الديوان إلى جانب هذا الشكل الموالى الجميل الذى ينتشر فى معظم الديوان (٩٨ رباعية) على (٢٥ ثنائية) ، وتختلف الثنائية فى تركيبها وموسيقاها عن الرباعية، إذ تتكون من بيتين تامين، بينما تأتى الرباعية كما سبق من أربعة أبيات مشطورة، وهذا هو شكل الثنائية التى تذكرنا بمربعات (لا رباعيات) ابن عروس :

بيتنا الصغير صغير ... لكن كبير بالمشاعر
حبيته وباحبه أكتر ... عشان خلق منى شاعر

هنا بيتان تامان من مجزوء البسيط (مستفعلن فاعلاتن) فى كل شطرة ، تتحد فيها قافيتا الشطرتين الفرديتين، وتتحد - مع التغير - قافيتا الشطرتين الزوجيتين فهنا قافيتان متبادلتان هما ١، ٣ + ٢، ٤ بينما كنا فى الموال الرباعى (أو الرباعية) مع قافية واحدة تتكرر فى الأبيات ١، ٢، ٤ بينما يجيء الثالث بلا قافية.

وفى الثنائية تكثيف أقوى من الرباعية للدلالة أو للمعنى الفلسفى الذى يحمله النص، ولكنه يظل مختلفا عن الرباعية، ولا يمكن تسميته باسمها كما فعل الشاعر حين عنون ديوانه بالرباعيات، كما لايمكن نسبة هذه النصوص إلى (الخيام) فبينها وبين رباعيات الخيام فروق بعيدة (رباعيات الخيام في الواقع ثنائيات تشبه مربعات ابن عروس) وتأتى حاملة فلسفة أبيقورية يمتزج فيها الأرضى بالسماوى، والواقعى بالمثالى، بينما تأتى نصوص البلاسى دنيوية واقعية غير أبيقورية...* ويأتى شعر محمد داود (من الاسماعيلية) امتدادا لحامد البلاسى، من حيث تأثره بالرباعيات والثنائيات :

أنا بدى أسمع إجابة
لحد امتى الديابة
تحكم مصير الكتابة
ترفض كلام الغلابة
سمعنى شاعر ربابة
بيغنى مغرم صبابة
لقيته قال للصحابة :
ما دام قانون الكتابة
مخنوق فى إيد العصابة
والكلمة عايشة فى غابة
ما عادش ليها المهابة
لزمتها إيه الكتابة؟

نفس الإيقاع - تقريبا - الذى تبنى عليه الثنائيات لكنه هنا يمتد فى أبيات ستة تحمل فى كل شطراتها نفس القافية الواحدة، وهنا رؤية فلسفية للواقع الثقافى الذى لا يقبل الأصلاء

من المبدعين لسيطرة (الربابة والعصابة) عليه فيضطرهم إلى التوقف عن الكتابة بعد أن فقدت قيمتها (المهابة التى كانت لها فى الماضى) فلم يعد لها قيمة (لزمة) ويبدو أن الشاعر محمد داود قد اتخذ لنفسه هذا القرار بالفعل فمعظم نصوصه التسعة تنذرنا بتوقفه :

أحلا الكلام ينكتب
من غير مناسبة انشطب
من غير محاكمة انصلب
وصديقى لما اكتأب
والدمع منه انسكب
حلف ما يكتب أدب
فى دنيا فيها العجب

ولكنا نختلف مع الشاعر فلا يمكن لأى قوة أن توقف تيار الموهبة، وهو شاعر موهوب ومتمكن من أدواته كثيرا وعليه أن يتغلب على نفسه وعلى الواقع الثقافى الذى لا يرضيه ولا يرضينا وأن يكتب ويكتب حتى يصبح وجه الواقع جميلا .

فإذا انتقلنا للجانب الزجلى والغنائى سنجد إبداعات جيدة لشعراء لهم تاريخهم فى هذا المجال كالشعراء كامل عيد (بورسعيد) وحافظ الصادق (الإسماعيلية) ومصطفى محمد ابراهيم (الإسماعيلية) وأحمد رشاد أغا (السويس)، وسنجد تحارب مبتدئة لعطية غنيم الجندى(الإسماعيلية)(٥)، وأحمد عيد وجلال الجيزاوى الاسماعيلية.، وزينب الشريف (السويس) فاتن صلاح عباس (الإسماعيلية) عبد الرحيم البنا وهيثم أحمد فؤاد وشوقى عبد الوهاب (الاسماعيلية) ونيفين سيد اسماعيل (الاسماعيلية) وغريب صبحى كامل وطارق الشناوى (بورسعيد) وغريب جلال نصر (السويس) فمعظمها تجارب مبشرة وواعدة وسيكون لأصحابها وجود حقيقى على أرض الشعر لو اجتهدوا وتأتى الأغنية الجديدة فى صورة متميزة بلغة رشيقة من الشاعر محمد البنا (بورسعيد) الذى تمتعنا كلماته بينما نسمعه من مدحت صالح فى أغنية (زى القمر) من (ألحان خليل مصطفى)

زى القمر، لأ د القمر هو اللى يمكن زيها
طب والسهر يحلا السهر طول ما السهر مع ضيها
قالوا القمر فوق فى السما
وأنا قمرى جارى إنما
من غير عيونه المغرمة
لا الدنيا تحلا ولا السهر
قالوا القمر له نور وضى
وأنا قمرى لسه ربيعه جى
فى آيات جماله ما شفت زى

وعينيه غناوى فى ليل سفر

رقرقة لغوية رشيقة فى صور شعرية هادئة فى خفة روح مصرية عالية، هنا كنز شعرى، فحافظوا عليه. فسوف يسهم كثيرا فى تطوير الأغنية المصرية المعاصرة، ولسوف ينهض من كبوتها بجهده وجهود زملائه من شعراء مصر الحقيقيين.

(٣)

يبقى الجانب التفعيلى (شعر العامية) وما نلبث أن ننغمر فى شعور بالبهجة لوجود هذه المستويات المتميزة من الكتابة الشعرية، التي تضع أصحابها فى الصف الأول من شعراء العامية المصرية المعاصرين ومن هذا الصنف الجيد نقرأ لهؤلاء (أحمد سليمان، محمد حجازى ، ابراهيم سكرانة، عبد القادر مرسى، عبده العباسى، الانفراجة الشعرية التى تلت الرائدين محمد عبد القادر وابراهيم البانى (بورسعيد) ، ومدحت منير ومحمد يوسف وجمال حراجى وخالد حريب (الاسماعيلية)(٦) الامتداد الجميل لشعر الرائد سعيد سلام. مع تنوع جميل فى الأبنية الشعرية والتشكيل الجمالى والرؤية الفنية. وأحمد أبو سمرة وعبود حداد وصلاح نجم (السويس) الامتداد الجديد للفنان التلقائى الكابتن غزال(٧) .

إن وجود هذه الطاقات الشعرية الفذة فى هذا الإقليم يجعله من أغنى مناطق مصر فى شعرها العامى ذى المذاق الخاص (رغم تعدد درجات الحلاوة فيه) فهو رقيق حاد، متدفق، داهم، يقاوم، شريف، مصرى الدم والروح واللسان، منتم للوطن الجميل/ الشعر الجميل، فليبقوا لهذا الواحد الوطن / الشعر زادا ولأبنائه زوّادا وروّادا .

يقول أحمد أبو سمرة (السويس) فى قصيدته (انفصال حالة)

عصفورة حطت ع الودع
قرب لها فردين حمام
وارثين طهارة عمرهم
من طهر مريم
والبراءة من صدق كل الأنبيا
لمحوا جناحها بتكسرة غربة زمانها
والدم نازف ع الورق
حبات عوينها اتفرفطت فوق الرغيف
مدوا إيديهم للعيون المبهمة

هنا ترقى الصورة، فى البناء اللغوى الحكائى ، لتصبح رمزا شعريا بسيطا وقويا فى حملة الدلالى وعطائه الجمالى .

وإذا كانت الصورة هى المرقى الفنى فى هذا النص فإن الغناء الشجى عند (مدحت منير) من (الإسماعيلية) يكون المرقى الذى يصعد عليه نص (والقلب سكر خفيف) حين يقول :

كانت مراكب بتغرق

كانت مراكب بترحل من يناير إليه
وكان الشتا ع النواصى مضيع المفاتيح
وفبراير يغاير قبلته ويشرب
وسبتمبر بيستغفر ربنا ويسقيه
وكانوا
فرادى
بيخشوا القميص م الريح
وجماعة بيهشوا القمر فوق الرغيف

تنبنى القصيدة على تيمة موسيقية مواتية لكم من الشجن الحميم تحمله لغتها الجميلة، ويقوم (التكرار) الموظف بإتقان نادر بدور مؤسس وفاعل فى تحقيق البنية وتشكيل التجربة.

ويقترب (أحمد سيمان) كثيرا من هذا البناء الموسيقى الدال ولنقرأ قصيدته (إعدام جيل) التى يقول فى نهايتها

يا أهل البلد.. دستور
هذا الوطن للكل والا اللى عاش فى قصور؟
هذا الوطن فى الضل ولا خلف خط النور؟
هذا وطن للحياة والا انتحار بالدور؟
إحنا هنا.. يامن يهمك أمرنا
دستور

هو نفس الشجن الموسيقى الحميم ، يمثل (التكرار) الموظف بإتقان أهم ركائزه البنائية.

ويأتى شعر ابراهيم سكرانة عزفا جيدا على نفس الوتر البنائى، حين يقول فى (غنيوة رجوع)

أنا لى فيكى دمعتين فاضلين
ومن سنين بابكيكى
ابكينى ردى غنيوتى
لجلن ما احسك فى ابتداء الطهر
غنيوة رجوع

هنا يستكن الأمل فى التغيير داخل رؤى الشعراء القناليين إذ تظل هناك رغم كل المعوقات طاقة أمل واقعة لمزيد من المجاهدة والصمود، يقول فتحى نجم (الاسماعيلية) لنخل الهموم :

وآهين يا نخلة مهجتى طارحة الهموم
بلحك وما تساقاش كويس
بلحك ومش محتاج لمية

طب مين بيسرق ضحكته ويدبل الخد

الرطب فوق الجريد

هو رمز بسيط ودال هى هذه النخلة المصرية الحبيبة (نخلة الهموم) التي ستعود قريبا لعطائها النبيل من أفضل (الرطب) سيزهر الأمل يا شعراء القناة، هكذايقول أخوكم صلاح نجم (السويس) فى قصيدته (حروف اسمك)

أنا رستمك فى مدرستى
فى كراستى
ولونتك بلون الفل
شميتك
وفى السهراية لحنتك
وغنيتك
أمل بيطل من طاقتى
أمل بيطل فوق طاقتى
على بابى
حفرت المعنى فى قلبى
نقشت الاسم فى كتابى
ورددتك
حكاية لكل أصحابى
نقشتك جوة علاّنى
وأسبابى
قصيدة شعر موزونة

ترون هنا أن الانتماء يتشكل بطاقة هائلة من (الإصرار والعزم وأن الحب الحميم هو أول بذور هذا الانتماء .

وهو (الانتماء) سمة تميز شعر القناة العامى وتتأكد في نصوصه كلها، ومنها (ضل الصدى) للشاعر محمد حجازى (بورسعيد) :

يا اللى انت مليتنى وأنا باستنظرك
مديت لحدك سكتى
وخلطت شكلى بمنظرك
وديت لغاية خطوتك ندهة
ودعوة بالأمان
وزرعت فوق كفك جهاتى
وفتحت لك كل البيبان

ورصدت لك
قلم النديم
وحصان عرابى
رهنت حلمى
عند غيم ليلى المرابى
اظهر وبان

إنه إصرار على التحقق وثبات على المقاومة ورغبة جارفة فى النصر على كل الأعداء، والقنال هكذا شعب صلب فى انتمائه ، عظيم فى صموده، منتصر دائما لهذا الذى يحبه ويرجوه، وتظل وحدة الوطن أول أسباب انتصاره، هكذا يقول محمد حسين الجناينى (السويس) فى قصيدته (واتحدتى يا مدينتى) :

واتحدتى يا مدينتى
تعزفى أحلا الكلام
ياللى ناوى تدق بابى
مش هاسيبك غير حطام

ومع هذه الصلابة والقوة ، فشعب القنال من أرق الطبائع فى بلادنا وأكثرهم عشرة وحبا للبشر، يقول الصوت الرقيق للشاعرة سلوى السيد عبد الغنى (بورسعيد) فى قصيدتها (أنا إنسان) :

كما التلجة تدوب فى الكاس
أنا إنسان
لكين حساس
فى يوم الفرح أقيم أعراس
أحب الزحمة واتونس بحب الناس
باحب البحر فى سكونه
واحب النور يدوم لونه
واحب الصخر بجموده
وبصموده
ولحظة الاقيه جليس حساس
صديق وناس

أنتم هكذا يا سلوى ومصر كلها مثلكم علمتم أبناءها جميعا باستبسالكم ومحبتكم وإنسانيتكم كيف تهون الروح ولا يهون الوطن؟

وتمتد الرقة الصامدة فى شعر المرأة القنالية، وأعده كسبا عظيما لحصاد المرأة فى شعرنا العامى المصرى تقول زينب أبو الفتوح (السويس) فى (حكاوى شهر زاد) :

بلغنى أيها الملك الجموح
ذو العشق الفصيح
أن احتواءك كان خديعة
وفخ للقلب اتنصب
مراجيح ليلاتك مدبوحين
متعلقين بعيدان قصب
بيدوخوا فيك العروسة
الى اختبارها اتعصب
وصوت قرارها فتتوه
موتوا شهوة جدالة
مابقاش سؤاله عن الفوارس بتحسب
وانت السبب
ياأيها الملك العجيب

مع الرقة تكون القوة، ومع الذوبان فيمن نحب يكون الإباء مع من نحب، وامرأة، القنال مثل للشمم المصرى والإباء العربى الحميم وربما جاء هذا المزيج الإنسانى فى شعب القنال من وجودهم نقطة ضوء عابرة بين عنصرى شعبنا الحبيب المصرية والعربية وهى فى عبورها تشع وتستقبل الإشعاع فيما بين أفريقيا غربا وآسيا شرقا وأوروبا شمالا ويؤكد ذلك شعرهم - بل شعرهن العامى - الجيد فعبير نصر السيد (بورسعيد) ترى نفسها جزءا من طبيعة القنال المتفردة، (نقطة مطر) ووجدت هذه النقطة الصغيرة نفسها تحلم :

وقعت على الشباك تعافر
خايفة تتبخر..
تموت
خايفة لا الثانية تفوت
قبل ما تحلم تكون
كلمة خارجة م السكوت
روح بتخبط جوه جدران التابوت
لازم ابقى
لازم ابقى...

تمرد إنسانى جاد وحاد ورقيق مشروع. يملأ نفوس شعرائنا رغبة فى الحياة وتمسكا بالوطن وبالفن وتأكيد الحقيقة وجودهم مواطنين شرفاء فاعلين بقوة الفن وصموده مجد هذا الوطن وإنسانه.

ويتبدى التشكيل الجمالى جميلا حين ترتدى اللغة الشعرية ثوب البساطة الآسرة، يتبدى

ذلك الوضوح فى مطولة محمد يوسف الشعرية (الاسماعيلية) التى طبعها فى كتاب صغير بعنوان (لبن العصفور) وقيها حس درامى جيد تتبلور من خلاله علاقة حميمة ربطت بين الشاعر الشاب ومواطن بسيط يهدى إليه قصيدته الطويلة وهو (أحمد حسن الشرقاوى)!

عم أحمد حسن الشرقاوى
قلبه ماكبرش معاه
دنه يعيط ويزقطط
ويدور يتنطط جواه
لا الدقن البيضا ولا التجاعيد
ولا سُمك إزاز النضاره
خلونى أصدق
أنك عجزت يا عم أحمد
جلدك يتكرمش ممكن
صوتك يتحشرج ممكن
إنما قلبك إن أمكن
يخرج يلعب بالفوانيس

ما أرق العاطفة وأقواها حين تحول العف الإنسانى متجسما فى البطل الفقير أحمد حسن الشرقاوى إلى قوة تهيئة لامتلاك أثمن درجات الحب الإنسانى، وهو الفن الجميل الذى يستطيع القيام بهذه المعجزة المبدعة (التحول) إلى الأجمل والأعظم.

وهذه البساطة المبدعة فى اللغة الشعرية تنتشر عند معظم شعراء الإقليم حتى فى النصوص الرمزية. مثل قصيدة جمال حراجى (عصفورين من نار) :

عصفور مجنون ما فضلش غيره
نقر بمنقاره الخشب
واتخبى فى زحمة شعرها
ما تسيبش القمر ينزل على كتفك
فتشربوا العصافير
وتزوغى فى المرايات
ما تسيبيش قلبك للعصافير
تسرقه

صورة درامية صاعدة لتحقق بصعودها رمزا فنيا شديد الحمل للدلالة الفكرية التي تستهدفها رؤية الشاعر وقبله نرى شعر عبود حداد (السويس) ففى قصيدته (أحضان الغروب) نقرأ

كن وديع..

حس بيا وباشتياقى المستميت
دا أنا ناى وبيت
مرصود على حيطانه الأمل
روحى خجل، بتشق عمق المستحيل
وانت ليا المستحيل المستباح

نفس الرغبة الحمية فى التواصل الإنسانى بالوطن التى لمسناها فى نصوص سابقة تأتى هنا فى لغة تكاد تكون يومية حاملة لدلالات شعبية غزيرة مثلما نجد - أيضا - فى (رياح الغربة) لعبد القادر مرسى (بورسعيد) :

رياح الغربة بتصفر
وتتكسر رقاب الغاب
شواشيها تطول المية فى بحيرة
ملتها الحسرة والحيرة
وبحر يزوم
أنين مكتوم
وأنا صياد

يلتحم الإنسان بالطبيعة والصياد ببحيرة المنزلة (المتوسط) فى وحدة فنية جميلة يتحقق بها الهدف ويتغير من ثم فى الرؤية الشعرية الواعية - وجه الواقع، هكذا يقول خالد حريب (الاسماعيلية) فى (الهجوم بالرصاص الحى)

تأسرنى ضحكة عيلة
فرحانة بالأراجوز
يا حسرة الشورت الجديد
حين احتضار العيد
بعيديه ما كفتش
كشفنى راسك للسما
بصوا الملايكة لبعض

وهنا بعد تصويرى جديد، حيث يغزو التصور الدينى (المعتقد الشعبى) نسيج اللغة البسيط فيكسبه متانة وقوة، مثل المتانة التى يكسبها توظيف الموروث الشعبى فى قصيدة (ناعسة والريح الجاية) للشاعر عبده العباسى (بورسعيد) حين يجدل حكاية أيوب وناعسة فى بناء قصيدته الجديدة جدلا جيدا :

وناعسة تضفر شعرها
الصبح جاى أجمل ولد
لازم يشوفها صبية بكر

بين الغصون راح تتولد
بكره الحبيب حيدق بابها
زى ما قال ا لودع

والحكاية الشعبية بدلالاتها التى يجددها الشاعر توقظ فى الجماعة الشعبية حسها الضائع بالانتماء مثلما يوقظه الحس الدينى إن لم يكن أشد :

(٤)

ثم يأتى الجراد. وكم كنت أود ألا يلحق الجراد بالشعر العامى فى القنال، ولكنها آفة فنية لحقت - فى السنوات الأخيرة - لشعرنا فصيحة وعامية وكان مقدرا لها أن تغزو زراعاتنا الجيدة، بما اتخذت لنفسها من اسم (هو على مسمى بالفعل) وهو (الجراد) حيث ينفك الشعر فيعود نثرا وينحل النظام فيصبح النص فوضى، وتضيع البلاغة وتضحى الكتابة ثرثرة، جوفاء، أرقى منها الكلام الشعبى العادى لجماعات المصريين فى كل مكان، وصل الجراد هنا متمثلا فى كتابة شاعرين هما ، حاتم مصطفى مرعى (السويس) وأحمد خليفة حسن (الاسماعيلية) تضيع موهبتهما الشعرية تحت سنابك الثرثرة والالمبالاة، كما نرى فى قول الأول من نصه (مجرد وصف) :

أوصف لى طعم الصعلكة
وانت قاعد فى بهو فندق فايف ستارز وبنشرب كوكتيل
وقبل أخر شفطة بترمى الشاليمو ورا ضهرك
وتزوغ من نظرة غريبة محاصراك لحد باب الـ WC
اللى فى آخر لحظة بتكتشف إنه حريمى
فتلف حوالين نفسك (٣٦٠°) وترجع خمس
خطوات للخلف تحس ان وشك
بقى براد شاى من غير غطا
يادوب نازل من ع النار وبزبوزه مسدود
فمتعرفش (هكذا) تصبه وتفضل بسخونتك
لحد ما تتبخر

هى كما قلت (ثرثرة) فجة وممجوجة وإضاعة للوقت وتمييع لكل الأبنية الشامخة التى أقامها شعراء العامية الحقيقيون فى الاسماعيلية والقنال ومن هذا النوع الغريب يكتب الثانى نصا بعنوان (أخبارك إيه) يقول فى أوله :

وأخبار العربيات المرسيدس
فى الشارع
وأخبار الصحبة وشرب البانجو
وسيد بقلة بتا ع النسوان

سيبنى أنام
وغطينى بجرانين اليوم
وقبل الشمس ما تطلع
أحكيلى (هكذا) عن سهر الليل
والفرن الآلى(هكذا)
والكرسى المكسور اللى ضحكت عليه
واحكيلى عن أحوال الدنيا
فى عيون الناس
والبس طربوشى المتعلق
على مسمار الحيط

امتداد لسابقة من حيث امتهان الموهبة فى كتابة عدمية لا تتصل بأرض ولا تصعد إلى سماء، فهى جنس أدبى لا ينتمى للشعر ولا النثر، لأنه لاينتمى لأى قيمة إنسانية مما يجب أن يحملها الشعر الجميل، وحتى النثر الجميل.

وهنا أوجه النصيحة للشاعرين ولكل من تسول له نفسه تصديق أن هذا النوع من الكتابة فن جميل أن يراجعوا أنفسهم فيرجعوها إلى جاده الصواب ويحاولوا - وإن تعبوا ففى الفن درجة غالية من التعب أن يكتبوا شعرا حقيقيا وهم بذلك يحافظون على قواهم التى يعرضونها بالاستسهال أو عدم الوعى بالفن للضياع ، لتحموا مواهبكم من الضياع، وثقوا بذلك أن تسهمون فى حماية فنكم بل فى حماية وطنكم الذى لا شك فى انتمائكم إليه وحبكم له .

الوحدة الثالثة

(أما بعد...)

ترى هل استطعت أن أغوص فى هذاالبحر الجميل من شعر القنال العامى وأن أعود إليكم بما كنتم تطمحون وأطمح من كنوز ونفائس؟

أم أننى قد وضعت - فحسب- على شاطئكم الشعرى فزدت قربا من جمال إبداعكم؟

أظن أن هذا البحث قد توصل إلى جملة من النتائج والحقائق التى يفخر بها وأهمها :

١- غزارة الإبداع الشعرى المصرى فى إقليم القناة كما وكيفا وهى غزارة لا يشبهها إلا الواقع الشعرى فى كل من دمياط والاسكندرية حيث يزيد الحصاد العامى الجميل وعدد الشعراء الذين يبدعون فيه زيادة ملحوظة ويتخذ مواقفهم الجمالية والفكرية مع شعراء القناة بشكل لافت وربما كانت الطبيعة الساحلية لهذه الأقاليم الثلاثة التي أشرنا - قبل- إلى بعض سماتها دافعا قويا لهذه الوحدة الفنية.

- ظهور جميع التيارات الشعرية المسيطرة على العامية المصرية - حاليا - وبشكل جيد فى إبداع القناة (الزجل - الأغنية - القصيدة العامية - قصيدة النثر)

٣- تعايش جميع الأجيال الشاعرة بشكل جيد وتحول الصراع الفنى بين الأجيال أو المذاهب الإبداعية إلى حوار خصب يؤتى ثماره الطيبة فى جميع المستويات الإبداعية سواء التى يفرزها جيل الرواد أو جيل الوسط أو جيل المبدعين الشبان والمبتدئين.

٤- يتميز شعر القناة بوضوح الرؤية واتساعها وبقوة الموقف الفكرى الذى تحمله هذه الرؤية خلال تجليها فى نصوص المبدعين من الشعراء

٥- يبقى الوطن قيمة لا تعلوها قيمة، فتلتف حوله النصوص فى قداس إبداعى يرتفع فيه نشيد الإنتماء والحب معلنا حميمية الاتصال الرابط بين شعراء القنال ووطنهم المصرى الحبيب. مما يجعلهم جزءا من النسيج الشعري الحي والفاعل فى بناء مستقبل هذا الوطن الذى يتواكب معاصرة وقوة مع بناء الشعر المصرى المعاصر عند أجود شعرائه.

٦- أحيى كل المبادرات الجيدة التي تساعد على نشر هذا الإنتاج الشعرى المتميز لشعراء القناة وأنصحهم جميعا بالتقدم إلى دور النشر الحكومية وسنجبرها على نشر أعمالهم المتميزة . فهم أولى من كثيرين تنشر لهم هذه الدور وما زال مستوى كتابتهم دون مستوى الكثيرين من مبدعى القناة بكثير.

٧- أتوقع أن ينهض شعراء العامية فى الإقليم بل كل الشعراء فيه فيقيمون ندوات وأمسيات شعرية مشتركة يملأون بها فراغ العام الثقافى ليقبل المؤتمر القادم وهم أكثر نضجا وشعرهم أشد استواء ورقيا.

الهوامش

١- هن : عبير نصر (١٦ ق)عايدة السخاوى (٣ق) سلوى السيد(٥ ق)

٢- هن : فاتن صلاح (٢ ق) ، نيفين ميد (٥ ق)، زينب الشريف (٢ ق)

٣- هى : زينب أبو الفتوح (٦ ق).

٤- لا أظن أن الشاعرين محمد عبد القادر وابراهيم البانى(من بورسعيد) وهما من أهم شعراء مصر وكذا سمير فرج الله (من السويس) قد توقفوا عن الكتابة بعد.

٥- يكتب قبل توقيعه (إشاعر) لا (الشاعر)!!

٦- ترى أين عبده المصرى وناصر محمود اللى كتب عنهم محمد يوسف فى كتابه الجميل (حكاية كام ولد عترة)

٧- فينك يا سمير فرج الله، وفينك يا وحيد عبد الله، وفينك يامحمود جمعة ويا تمساح؟!

الوعاء المرمى
الشخصيات النسائية فى قصص سناء فرج

محمد الراوى(*)

إن سناء فرج لا تحب النجاح قدر ما تحب الطريق الذى يقودها إليه، فتسعى فى الطريق الطويل وتسعد بطوله ما دام سيوصلها إلى ما تهدف إليه. ولا تهتم إلا بأن تستمر فى السير نحو الهدف، مهما بعد أو نأى، تحمل على عاتقها كيانها وأفكارها ومشاعرها. وبقدر ما تلتفت إلى تعرجات الطريق وانحناءاته، بقدر ما تنظر إلى داخلها. فنجد عينين لهما ميزة النظر إلى الداخل وإلى الخارج فى وقت معا. فيختلط عندها المتخيل بالواقعى، المثال كما هو فى رحم المخيلة بالواقع كما تراه العين، بالتناقص والفوارق التى تفصل ما بين المكتمل والناقص، فتبدو كشاعرة ترى الواقع برؤية غيبية أو من خلال أبعاد حلمية فى الزمان والمكان. وتبدو المرأة فى قصصها وكأنها خرجت حالا من أعماق البحر أو من باطن الأرض لتتسلم مقاليد الحياة، فتعمل على إخصابها فى نفس الوقت التى تواجه فيه صعابها وأمواجها العاتية.

والكاتبة سناء فرج تتوغل فى هذه العوالم بدوافع داخلية لم تولد هكذا دفعة واحدة، كأن تظهر المرأة فى قصصها متسيدة فلا يشاركها أحد البطولة على مسرح الحياة، إنه ليس تعصبا لجنسها، فالمرأة عندها رمز مخصب متجدد دائما، المرأة فى كتاباتها تبدو فى أشكال متعددة، تخلع ثوبا وراء ثوب، وترتدى أثوابا أخرى عديدة بقدر الحقائق وتعددها، وبقدر صعوبة الإمساك بالحقيقة المطلقة .

تبحث فى قصصها عن النموذج الفريد والفرادة فتعززها ، وفى يقينها أن المرأة موجودة فى لب الوجود وأنها فى قلب الطبيعة وخلف الأشياء وأنها ضرورة حتمية ووجودية فى آن معا. فهذا المشوار الطويل للإنسان لايمكن الاستمرار فيه بدونها، وأدوارها فى الوجود

(*) قاص وناقد أدبى.. ويعمل مديرا لقطاع بشركة السويس لتصنيع البترول

متعددة. والتعدد عندها يرمز إلى الخصوبة والاستمرارية، وتهيئة البشرية لمسيرة المستقبل. فسناء فرج ترى التاريخ البشرى مفتوحا إلى الأبدية، والحياة عندها أزلية، فتقع دائما بين حدى المعادلة، أزلية الحياة كما تراها، وعمر الإنسان القصير، دائمة البحث عن مفتاح لعالم مجهول، تحبه وتعشقه، وتتجه نحوه كما تتجه الفراشة نحو اللهب .

فى اندفاعها تطولها أشواك الحياة وتفاصيلها الصغرى فتجرحها وتدميها. تنزع نحو المطلق وقدماها فى أوحال حياة الناس، فتبدو كالمعلقة، لم تنطلق ، ولم تستقر فى القاع.

تلتقط الفكرة من عقلها وليس من قلبها، وتلبسها ثوب إمرأة. المرأة عندها فكر يرتدى ثوبا انثويا، وبالتالى يكون التمرد محكوما بأبعاد فكرية. التمرد هنا يكون بعيدا عن نزوات القلب والحس، فلا نعثر فى قصصها على الأنثى المتمردة بالشكل الذى نعهده والمرأة فى تمردها لا تقترب أبدا من حدود التقاليد والأعراف الاجتماعية. إنما هى تحافظ عليها بالقدر الذى تحافظ فيه على ذاتها، فهى ملكها وحدها، وحريتها كاملة فيما يخص هذه الذات التى تأخذ حيزا كبيرا فى إبداعها .

والفكر الذى يرتدى ثوبا، وثوب امرأة بالتحديد، يبدو جليا فى شخصيات مجموعتها القصصية الأولى، حيث أبطالها، كلهم من النساء وتبدو فى صورة متوالية كل فكرة تضيف إلى الفكرة إلى تليها، ويبدو هذا واضحا في توالى عناوين القصص التى تأخذ شكل حلقات مكلمة: البحث عن ورقة فى شجرة منسية، البحث عن ثقوب الأرغول القديم، البحث عن جدائلى ، صانعة الخبز، صانعة الكراريات ، صانعة الفجر. المرأة فى هذه القصص ليس لها اسم إنما تعرف بصفتها وبالتالى بموقفها. ولكن الموقف هنا لا يكون واضحا كل الوضوح لانسحاب الرؤية إلى الداخل، انجذابها إلى الذات حيث تسيطر لغة المناجاة المحلقة ويبدو إحساسها الانثوى محاصرا باعتبارات بعضها خفى وبعضها ظاهر .

إن قصص مجموعتها الأولى تعتبر رحلة بحث عن الذات والمثل والقيم ، وتعبير عن مكنون الذات – وهو حصيلة لتراث قديم ومواقف مستدعاة من الماضى، ورغبات مهموسة مستحيلة التحقيق أو تظل أملا منشودا فى أفق حياتها، يقترب حينا ويبتعد أحيانا. وتكتسى شخصياتها النسائية فى تلك القصص بمسحة أخلاقية، فهى ترفض ما هو لا أخلاقى ولا تقبل الشر، ولا تعطيه فرصة الانتصار، وتقف طويلا أمام المقدس، وعند نموذج المرأة / الطيبة الذى يبدو جليا فى ثلاثية (الصانعات) ممتزجا بروح العطاء دونما انتظار لشىء.

ففى قصة صناعة الفجر تقوم المرأة بدور المدرسة التى تلقن الأجيال الجديدة حب المعرفة ومعنى النور وتدرج قوته وأنواعه ، ونرى فى القصة محاولة لربط تعليم الإنسان بعناصر الكون، فيكون التعليم هنا هاديا للإنسان لارتباطه بعالمه بشكل أكثر فعالية وأكثر تفهما ووعيا ، وفى قصة صانعة الكريات تقوم المرأة بدور الأم التي تغزل للحياة نسيجها وهى تلفظ أنفاسها الأخيرة بعد أن تكون قد أدت دورها. وتبدو المرأة فى قصة صانعة الخبز

مثالا للعطاء، وللحس البشرى الدافىء، وهى تبدو بهيكلها الرهيف متوافقة مع الظواهر الطبيعية والكونية، فيختلط الأرضى بالسماوى فى تمازج رائع. فالبقدر الذى كانت صانعة الخبز تستعمل به هذه الأدوات، أدوات صنع الخبز من دقيق وماء وطحين كانت مداركها وتفتحها الذهنى للحياة ينمو، فكثيرا ما كانت وهى جالسة وهي داخل كوخها تطحن قمحها فى الطاحونة، كانت تسمع هزيم الرعد، والتصادمات السماوية التي تحدث فى ذلك الوقت، وتساقطات الأمطار فى حقلها، لم تكن تخاف أو ينتابها الخوف، ولم تكن تتساءل لأى أمر يحدث هذا فى السماء. بل كانت وهى تدير الطاحونة ترهف سمعها وتنفذ ببصيرتها الثاقبة إلى العالم الخارجى، لترى أن ثمة علاقة موثقة بين هذا الهزيم، صوت الأمطار، وصوت الطاحونة الدائرة. كانت تحس بضرورة كل منهما وتدرك هذه الصلة بين النهائى وبين المحدود أمامها، وفى متناول حواسها.

ونلمس هذا التوق إلى الظواهر الكونية والطبيعية والاندماج فيها، نراه مدسوسا فى الرؤية الفنية عند سناء فرج، هو الرغبة فى الامتداد والتوغل الذى سرعان ما يتحول إلى نوع من الرغبة فى الالتحام تعادل رغبة الأنثى فى الذكر، ورغبة الذكر فى الأنثى، ففى قصة الجذور وقصة الزمن فوق سطح زجاجى، تنشب الجذور أطرافها الدقيقة الحية فى صراع المرأة، وتخترق بشرتها متوغلة فيها، وعندما تنمو الجذور فى شراهة وشبق تجذب المرأة إليها محاولة احتوائها وامتصاصها. وتبدو العلاقة بينها وبين الوجود ذات سمات تبادلية إحلالية، بمعنى إنها تستبدل الوجود بالرجل، وإنها تهفو إلى الاندماج فيه ومعه، بل تتجلى فى هذه العلاقة بينها وبين الوجود، جمال أنوثتها ومواطن فتنتها.

وفى ثلاثية (الباحثات) ، رحلة طويلة متشعبة للمرأة، الإنسان، للبحث عن الذات، عن الجوهر، وبالتالى فهى ترحل إلى الوراء إلى الأصل والمنشأ، وليس رحيلها ذا دلالة سلبية، فالكاتبة تريد أن نعيد تركيب الوجود من خلال رؤيتها الفنية، ومن خلال رحلة بحث طويلة تعيد من خلالها المسار الصحيح للإنسان كما تراه هى، فى نفس الوقت الذى تجلو فيه التراب عن جذور الحس والفكر الإنسانى المتمثل فى ينابيع الحكمة والفلسفة كما حملها إلينا الانبياء والمفكرون. إن سناء فرج فى كتاباتها لا تؤكد، ولا تبحث عن اليقين ليملأ قلبها، بل تشير وتوحى، ولأنها تلتقط الفكرة من عقلها فإن شخصياتها النسائية تبدو فى قصصها الأولى هاربات من أجسادهن ومن شعورهن الحسى، لكن هذا الهرب هو نفسه دليل حضورهن ووجودهن، وإن هذا الهروب هو هروب مؤقت مرهون بالمرحلة الفنية والفكرية التى تجتازها الكاتبة نفسها.

وفى المرحلة التالية نلاحظ رحلة الهبوط من الآفاق البعيدة، حيث تهبط المرأة من سمائها العالية وتتأهب لدور آخر تؤديه على مسرح الحياة وقد استبدلت الواقع بالرمز دون مباشرة، وأصبح فى استطاعتنا أن نشعر بالأنفاس الساخنة وبالنوازع الإنسانية كالرضا والغضب،

والحب والكراهية، والثورة والمقاومة والنضال. ويظهر الإنسان المحدد الملامح والهوية والطبقة الاجتماعية. واستبدل المدلول الوطنى الاجتماعى بالمدلول الكونى الطبيعى. فالمرأة تأخذ دور الأم التى تنجب أطفالا يعرفون قوة الحجارة فيعطونها معنى ويناضلون به. أو هى الأم التى تخضب الأرض بالأبناء فتصبح جزءا من الوطن وتقترب سناء بحذر من العلاقات العاطفية وتأزمات العلاقات الزوجية ، فليس هو عالمها الذى نشأت فيه أفكارها التي ترعرعت بعيدا عن هذه القضايا الدينية حيث كانت تفكر وتحلم، لذلك نجدها تلجأ إلى عالم الطفولة وتحاول من خلاله الاقتراب من مشاعر البراءة وهى تنمو وتتلون وتتفتح فى جو إنسانى مشحون بالدلالات والقضايا .

وأثمرت مرحلة سناء الراهنة نموذجا لامرأة تمتلك اسما فى روايتها (صباح فى المخيم) حيث اقتحمت أسوار قضية اجتماعية وإنسانية هامة، إلا وهى مخيمات المهجرين التى انتشرت فى جوف أرض الوطن خلال حرب ١٩٦٧، ومعاناة قطاع كبير من المواطنين حتي بشائر العودة إلى أراضيهم ومساكنهم وحياتهم الطبيعية. وهكذا انتقلت سناء بشخصيتها النسوية من السماء إلى واقع الأرض دفعة واحدة. وكان اختيارها للفتاة صباح كبطلة لروايتها ، من منظور فنى ونفسى واجتماعى، فرصة اتيحت لها لتقتحم بها كل الأبواب التى كانت محرمة عليها وتخشى منها، أما الوعاء المرمرى الذى كان يكشف عن فضاء واسع شفاف كالسماء الصافية فقد بدا الآن مزدانا بالظلال والبقع فأصبح أكثر واقعية .

دراسة فى مجموعة إيقاعات متداخلة للقاص أحمد عوض

د. رمضان البسطاويسى محمد(*)

غنائية للحياة والحلم والأسى

هذه مجموعة قصصية متميزة، ويمتلك كاتبها لغة قادرة على تقديم عالم يشف ما وراءه من قضايا، ورؤى، وعجبى أن تكون هذه المجموعة هى الأولى له، لأنه يمتلك فهم واضح لأساليب القص غير التقليدى، ويستوعب ما آل إليه القص من تطور، فهذه مجموعة من النصوص التى تحتفى بالحياة، وبها زخم التعبير عن قضايا الحياة والموت والتوحد الحزين، وتعرض لمأساة الإنسان فى مجتمع تسوده السلع،، ويمثل الإنسان فيه المرتبة الأخيرة.. فيها شاعرية القص التى تلتقط مواقف شديدة الرهافة، ورقيقة الإحساس، فيقدمها القاص بعذوبة خاصة، فى بناء لغوى يوحى بالسهولة، التى لا تعد عائقا أمام المتلقى، ويرسم فيها حالات وصور لإنسان يعيش محبا للحياة، فتقاطع الإيقاعات، فالإيقا ع اللغوى يتقاطع مع إيقاعات العالم وكأن النصوص مجموعة من الحالات الموسيقية التي تنفذ إلى النص مباشرة، دون ادعاء أو مكابرة.. وتبدو هذه المجموعة وكأنها نص واحد، معزوفة واحدة، من عدة حركات، وعناوين مختلفة، فالضمير المستخدم هو ضمير واحد هو ضمير الغائب، الذى يتوحد مع الكاتب، ليقص عن الإنسان، دون ألم، رغم الحزن العميق الذى يتبدى فى هذه القصص.. فالذات تشعر بتوحدها مع الطبيعة والكون، ولا يشعر إلا بالتضاد مع العلاقات الاجتماعية القائمة، فهذا الاتحاد يعبر عن نفسه فى التماثل اللغوى بين حالة الشخصية ، وحالة الطبيعة، وكأن الكون مجال فسيح لغنائية الذات، فالنهار والليل والشمس وزمان الطبيعة، يتوحد مع زمان الشخصية ويخلق لديها إيقاعا واحدا هو إيقا ع الحياة داخل النص، وعادة فى مثل هذه

(*) ناقد أدبى

النصوص أن نجد القاص يقيم تعارضا من الزمان الموضوعى، زمان الطبيعة، الليل والنهار، وزمان الشخصية، لكن هنا نلتقى بالتوحد، وكأن الذات من تواضعها ترى نفسها جزءا من الكون الكبير، علاقة عضوية، تنم عن مكان وإنكار للذات (مثلما ينكر القاص ذاته) وهو يمتلك هذه الإمكانية فى القص) ويطل علينا باستحياء، كأن حضوره يخدش حضور الآخرين، وكأنه يعتذر إلينا عن حضوره ومجيئه إلى هذا العالم.. فهو يعبر فى تناغم عميق عن أشد الموضوعات صعوبة فى لغة سهلة بسيطة، فهو يعبر عن الموت فى قصة أعواد.. فى صياغة لم نلتق بها من قبل فى قصص أخرى، وكأن إيقاع الموت هو جزء من إيقاع الحياة، وحضور الموت هو تأكيد لحضور الحياة، ولذلك فهذا العالم الذى نقدمه فى هذه القراءة هو عالم فنى، رغم أن النص لا يتجاوز أربعة وثلاثين صفحة من القطع الصغير، يضم ثمانى قصص أو نصوص، هى إيقاعات لنص واحد.. فالعالم واحد بين النصوص، وهناك روح واحدة تسودها.

ولنبدأ بتحليل كل نص على حدة، وهى على التوالى: ورق، الحلم، صدى الصوت، الجبل، أعواد، إيقاعات متداخلة، الشمس، الدخيل. لكن قبل أن نبدأ فى تحليل هذه النصوص، نبدأ بالإهداء، لأنه صيغ، وكأنه قصة من قصص المجموعة، وكأنه له دلالة تعكس لنا عالم الكتاب، وتعطينا مفتاحا من مفاتيحه: فالإهداء إلى ابنته (الغائبة)الحاضرة، التى تحول حضورها المكثف فى داخل الكاتب إلى قيمة عامة، يراها فى عيون كل البنات، ويلمسها فى كل خدود الورود، ويرى الطبيعة متمثلة فى قطرات الندى، تسأله عن وجودها، وبعدها عنه شق قلبه، ولا يدرى كيف مر غيابها وبعدها، لأنها قطعة من هذا القلب، وهذه الصورة القصصية الشاعرية، تذكرنا بصورة للشاعر أمل دنقل فى سفر ألف حين يقول: أتحسس ملمس كفك فى كل كف.. والقاص استطاع أن يصل إلى هذه الصورة القصصية وهو يكتب هذا الإهداء، وهذا الإهداء يحمل دلالة هى مفتاح لهذا العالم القصصى، فمأساته – رغم قوتها – لم تجعله يدخل محارته الخاصة ويغلقها على نفسه، ولكن المأساة الخاصة، تحولت إلى بصيرة يدرك من خلالها العالم، وأصبح ألمه، هو وسيط يدرك من خلاله آلام الآخرين، فيزداد ضرا ورقة، وحبا للعالم والبشر، ولم يعزله قوة الألم ومعاناته عن العالم، وإنما ازداد تداخلا فيه، وكأن الألم هو الذى أضفى على العالم هذه الرؤية الشفافة، وجعله يتخلص من التركز حول ذاته، برغم أن النصوص الثمانية تدور حول شخصية لها ملامح واحدة، إلا أنه لا تأسرها الذات، وإنما تتفتح حواسها لإدراك العالم والتوحد معه، وقدم غنائية ذات طابع رومانسى – بالمعنى الإيجابى لكلمة رومانسية فالذات هنا تحتوى العالم وتحتضنه.. وسنرى ذلك فى تحليل كل نص على حدة.

فى نص «ورق»: يرسم صورة لشخصية الساعى فى سلاسة ويسر، الذى يبدو لنا فى مشاهد قصيرة مكثفة ومتداخلة، وكأنها صور سريعة، فالصور الأولى، دورته حول نفسه لينتظر طلوع الشمس لتجف ملابسه، والثانية أظافره ترسم على الجدار صورة لقطار بدون

سائق، والثالثة علاقته بقلمه، وكأنه رفيق حياته، الذى كتب به صفحات عمره، فيقلب القلم بين أصابعه، وكأنه يقلب صفحات كتاب عمره، ونرى فى هذه الصفحات فى الصورة الرابعة مفردات حياته : القلم، وعصا المقشة، وتكشيرة المدير، وفى الصورة الخامسة يقارن بين نفسه والمدير، فيدرك حجم التناقض، وكفة المدير تكسب فى الميزان، لأنه أثقل وزنا وحجما، بينما هو محدود الأجزاء يكاد يكون بقعة فوق سطح زجاج المكتب، فهو يشعر أنه دون الآخر، ويجسد التشيؤ، فهو شيء أوبقعة صغيرة، وفي الصورة السادسة يقدم جسده يمشى على قدمين تمشيان بخفة كإصبعين، وأفكاره تبدو كتلال تحلق حولها أجنحة خيالاته، ويده تمسك بالكتاب. ثم ينتقل إلى صورة سابقة ملابسة الداخلية المرتقة ويقرأ حروف أسنانه، لأن كلماته هى جزء من جسده، أو هو يجسد الفكر، فيرى صورة تتداخل مع الصورة السابقة وهى الكلاب المسعورة التى تلتف حول مائدة واحدة ويعود إلى صالون الحلاقة. وينتقل إلى الصورة الثانية، للشمس التى تصارع السحب، مثلما يصارع هو الجوع، والنهار يفقد «نصفه» ، مثلما يرتدى ملابس نصف مجففة، ونجد فى الصورة التاسعة والأخيرة صورة سيارة تدهم إنسان وكلب، يهتم الناس بالفتك بالسائق من أجل الكلب الثمين، ولا يلتفتون إلى الإنسان، وهذه مفارقة حياته، فمن يهتم بإنسان كاد أن يصبح فنانا من فرط حساسيته، ونجد رمز القلم الذى يقع إلى جانبه على الطريق، ككتابة ومجاز عن أمانة الكلمة التى يحملها..

هذا النص الأول هو صورة متزاحمة بالمشاهد المتقاطعة والمتداخلة، لا تجسد القص التقليدى الذى يعتمد على التطور والتتابع الرأسى للأحداث ليتجاوزها القاص لتقديم مقطع عرضى من الحياة الغنية رغم الصفحات القليلة التى يقدمها .

أما «النص الثانى» «الحلم» فهو وجه آخر لهذه الشخصية التى نلتقى بها فى النص الأول، التى تجعل ملامحها تستبين لنا شيئا فشيئا، «نعم مبروك» هنا هو الحلاق، وكناس الشارع، وفراش المكتب، وهو صاحب القلم، وهنا يبدأ بالحلم، والحلم هنا ليس حلما بعالم آخر، وإنما تعبير عن تلك الروح الخفيفة، فهو يشعر أنه يحلق فوق السحاب، يرى الشارع وأشجار الصفصاف، والموجة الرقراقة، والطفل الوليد، (لاحظ اختياره للكلمات ذات الوقع الصوتى العالي، كأن الكلمات قيمة فى ذاتها، فهذا يعنى محبة القاص للغة وللكلمات)..

وحين يصحو من حلمه، نجد حياته هادئه كالحلم، فليس ثمة مفارقة وإنما امتداد الحلم بالواقع، فبداية اليوم لها طقوس هادئة وجميلة، تبدأ بورد الصباح وهو يتأمل الفنجان المكسور الذى وجده بين القمامة، فهو يستشعر حديثه،لأنه لا يسعى إلى التملك أو الاستهلاك، ولذلك فالأشياء لا تملكه، ويخرج إلى عمله بهذا الحب العميق والعارم للعالم، الذى يعبر عن نفسه فى امتداد الحلم للواقع فيبدأ فى جمع قمامة الشوارع ويكومها، دونما أدنى ضجر، وكأن الأرض وجه به نمش يمسحه برفق وحنو بالغ، ويربت على كتف طفل زميله فى

طريقه للطبيب، وعيونه تطفر بالدمع، وبائع اللبن يلقى عليه تحية الصباح، ولكن هذا التناغم بينه وبين العالم، يبدو كالحلم ، ليفيق منه على الرياح التى تبعثرما كومه من قمامة فى الطريق، فيرفع عصا مقشته ليضرب وجه الريح، والمفارقة في كلا النصين فى آخر القصتين، كما هو الحال فى النص الأول حيث صدمته السيارة، وهنا صدمته الرياح.. وكأنه حالم يتألم للبشاعة التي يحفل بها عالمنا، فهذا الغنى الداخلى، الملىء بالحياة والحلم التى تعبر عن نفسها هى طقوس الحياة اليومية تصطدمه قسوة المدير والسيارة التى تصدمه والرياح التى تبعثر أعماله، ويبدو النص الثالث «صدى الصوت» وكأنه إثارة للتساؤل عن الألم الموجود فى العالم، فنخرج من الحلم، لنواجه توحد الشخصية الحزين، حين يجد الفراغ يدمى وجدانه، وتجسد إحساسه بصورة شعرية مجموعة من الخفافيش تقوم بعمل مناورة ضد مجموعة من الهوام ص١٤، وهو يشعر أنه ينتمي للهوام، فيشعر أن الصراع غير متكافىء، فيدرك سذاجة الحلم،وتتجمع صور التعاسة فى تتابع: الأم المريضة، الصديد، والألم، الذى يجعله يخاطب ذاته (قاع بئر خاوية) فيرتد له صدى الصوت .

وفى نص الجبل يقدم تمثيل كنائى Allogry للصراع الداخلى بين الحلم وقوى الواقع، والرياح ، ليقف الفتى الأسمر يراقب الليل من خلف طاقة صغيرة فى أعلى الجدار، ويتكرر رمز الشمس والليل والأفاعى والفراغ والكهوف، وصدى الصوت. والفتى الأسمر هو غزال جريح أصابته السهام، ولكن مساحة الحلم والشغف بالحياة، يطغى على عالم الإحباط، فكاتبنا متفائل – رغم كل شيء – تفاؤل يهز الجبل، فرغم كل شىء تتابع صور الحياة، فالنخيل يجود بالرطب، والسيول تأتى غزيرة، والفجر يستيقظ .، وعيدان القمح تتمايل، والأرض تتلقى البذور فى شبق جنسى، وتلمع عيونه حين يرى الشمس تغطى وجهها بشال من التلى الأبيض.

هذا عرس الحياة. وولادة الأمل أو الحلم.

ونستكمل الصورة مع نص أعواد، الذى يتحدث عن «الموت»، رغم أن الشخصية عرفت أين تقف وكيف تنظر وتتكلم، فالحلم كان ذنب، يردد بعده (اللهم اجعله خير»ص٢٢، والجزء الثانى من النص مقابل تماما ومضاد للنص الأول، وكأن الموت هو نصف الحياة، والاحتفاء بالحياة، يعنى الاحتفاء بالموت، وكما يجب وصف الحياة فى عذوبة حين تتفتح الزهور وعيدان القمح، فهو يحب أيضا وصف الموت حين تتعرى الأعواد وتسقط على سطح الطريق، (والليل عربيد أحمق يمسك بيده منجلا وبالأخرى تابوت)ص٢٢، والموت الذى جعل رأسه تقلبت بين يدى أمه، وتسقط عيناه على صدرها، يجعله يقسم ألا يترك شبرا على طريق الحياة دون أن يغرس عودا جديدا لتولد الحياة من الموت، وينشأ الحلم من الألم والموت.

ونص «إيقاعات متداخلة» الذى يختاره القاص عنوانا لكتابة هو تكثيف لمجموعة الصور التى تبدو كنغمات لإيقاعية، لتقاطع الجزء مع الكل، فهى تستريح على مقعد ذو ثلاثة أرجل

بحذر ، ويلجأ القاص إلى التفكير البصرى ليجسد الصورة الكلية التي تتداخل فيها الأشياء والمعانى وتتقاطع فى علاقات حية، فهى المريضة التي تنقطع أنفاسها بحكى الطفل ليقضى حاجته، فهى تعانى ولادة زخم الحياة، مثلما تعانى الغيرة فى آلام الوضع، وهذا يتجسد فى منظر الحوذى الذى يقود عربة الحصان، وتتابع صور متناقضة، بائع الحلوى ينادى بإيقاع ممزوج بطنين ملايين الذباب، وبائع الليمون قرفان.. فالأحلام لا تأتى، ولا تطاوع اليد، مثلما يتفجر الصنبور عن دفعة اليد، وحرارة الطفل ترتفع، والنمل يأتى على بقايا رغيف الخبز، والحر يسحب النوم من بين جفونها، كما يسرق الحلم من بين حنايا الضلوع .

وفى النص التالى «الشمس» وهو رمز يتكرر كثيرا، نجد الشمس تبدو امرأة حزينة، فالرومانسية تعبر عن نفسها فى اضفاء الطابع الإنسانى على الأشياء، فالشمس امرأة، والطبيعة تغسل وجه الطريق، والرياح تقطع الصمت. وحركة الأجساد تعبر عن الحياة والدفء فى الأتوبيس المكتظ بالبشر، تمتد الأيدى وتشد أطراف الشال الأسود من على وجه الشمس، أى تشد الحزن، والألم عن الحياة، فرغم بشاعة الحياة ، إلا أن البشر يجملونها ويزيحون عنها اللون الأسود.

والنص الأخير هو محاولة أن يدخل عالم الواقع كما هو، عالم الفترينات، والبيع والشراء، أن يكون مثل البشر، إلا أن أمانيه تتكسر بجانب بناء قديم بقى منه جدار، فيجر فاترينته خارج أسوار المدينة، فهو يفيق من الحلم بالخروج من العالم، ليظل يردد أغنيته كأنه نبى..

وهكذانحن أمام نص شعرى جميل، يحتوى العالم فى داخله، ويرى في كل شىء جزءا من نفسه وروحه ومشاعره، وهو نص جديد، يكتب القص بروح الشعر. واعتمد القاص فى كتابته على آليات جديدة، تعتمد على بناء الجملة الشعرية، الجديدة لأن ليس فيها عبارات تقليدية مستمدة من الآخرين، وإنما هى متميزة لأنها نابضة من تجربة القاص، ويعتمد القاص أيضا على التفكير البصرى، الذى يقدم وصفا بسيطا سلسا للعالم، والبناء الرمزى الذى يضفى على الأشياء طابعا إنسانيا، والحوار بين الذات والعالم، يجعل الذات تحتضن العالم، ويغيب الحوار من كل نصوص الكتاب، ليحل محله استيعاب العالم..

•

دراسة نقدية : كلام فى الحداثة وقصيدة وشاعر (ابراهيم أبو حجة)

السيد الخميسى(*)

من أصعب الأمور وضع حد جامع مانع لأي مصطلح فما بالك إذا كان هذا المصطلح هو لفظ «الحداثة» فالتحديد قيد إن قبلته على مضض بعض المصطلحات فلفظ «الحداثة» لا يقبله فالحداثة نسبية خاضعة لسكان الزمن الدينامى المتحرك الذى لا يعرف الثبات، من هنا وجدنا هذه التعريفات الكثيرة التى خرجت من خيمة الحداثة -فى الشعر مثلا - (الشعر الحديث- المرسل- الحر - شعر التفعيلة - الحساسية الجديدة).

ثم خرجنا من خيمة الحداثة إلى ما بعد الحداثة وما بعد بعد الحداثة.. الخ.

وإذا كانت تلك التطورات الحادة طبيعية فى الثقافة الغربية باعتبارها صدى فكرى لتقدم حضاري وعلمى حقيقى فإن المسألة فى ثقافتنا العربية تصبح أزمة حقيقية إذا وضعنا فى الاعتبار أن الحداثة العربية الحديثة ظل وتقليد للحداثة الغربية. يقول د. شكرى عياد «إن إحدى مشكلاتنا أننا لانملك حضارة الغرب ولكننا نعيش على أبوابها كشحاذين، لأننا لا نملك أو لانعتقد أننا نملك حضارة سواها. يقول أقوام بلى إننا نملك هذه الحضارة. وأقول أجل نملك ولكنها حضارة ماضية فقط، فنحن مغتربون إما في ماضينا الذى نعجز عن وصله بالمستقبل وإما في مستقبل ليس مستقبلنا(١).

كذلك يكاد الجميع أن يجمعوا على كون ما بعد الحداثة ظاهرة أمريكية أساسا، تأتى بالنسبة لنا مصاحبة للهيمنة الأمريكية بعد الانتصار فى ميادين القتال فى الحرب العالمية الثانية، وعلى كونها التقت فى مرحلة لاحقة باتجاهات ما بعد البنيوية الأوروبية وعلى كونها تعبيرا عن التحولات الاجتماعية والاقتصادية التى طرأت على المجتمع الأمريكى ورفعتها

(*) شاعر ورئيس نادى الأدب ببورسعيد

الرأسمالية المتعددة القومية إلى مرتبة نموذج مثال يجرى تعميمه على مستوى العالم كله»(٢).

والمشكلة أننا حينما نقرأ النظريات الغربية الحديثة فإننا نقطعها من سياقها وننزعها من أرضها الطبيعية ونلوى أعناقها إلى درجة القصف أحيانا حتى نفصل على مقاييسها أعمالنا الإبداعية - وأيضا من بعض المشكلة أن بعضنا أحيانا يفهم المصطلح الأجنبى بعكس ما يقصد منه واضعه خاصة وإذا وضعنا فى الاعتبار أن معظم المثقفين يقرأون من خلال وسيط وهو «المترجم» الذى فى كثير من الحالات لا تكون ترجمته أمينة كما يجب أن نراعى أن الأوروبيين يملكون حرية الاختلاف حتى داخل المذهب النقدى الواحد دون أن يدعى أحد أنه قد جاء بالقول الفصل كما يفعل عندنا بعض من قرأ كتابا أو كتابين فى الحداثة .

الشاعر: ابراهيم أبو حجة القصيدة : النار فى دائرة العشب .

ابراهيم شاعر ينتمى إلى التيار الحداثى الذى فجره أدونيس فى (الثابت والمتحول) ولهذا التيار منظروه ومبدعوه يدعو إلى تفجير اللغة والنظر إلى التراث بنظر جديد ولذلك فإن الاقتراب من هذه النصوص بمعايير البلاغة القديمة وحدها قتل متعمد لروحها الجمالية ولكننا نقول أيضا إن إهمال البلاغة العربية - خاصة ما يتفق منها مع جوهر الحداثة الغربية المعاصرة - مسخ متعمد لهذه النصوص فهى أولا وأخيرا نصوص عربية ولا يمكن بأي حال نزع جذورها من تربة ثقافية نجد تأثيرها واضحا فى كل خلية من خلاياها.

عنوان القصيدة (النار فى دائرة العشب)

عنوان متصل بالموضوع ملخص له النار هذه النار المقدسة رمز النور والطاقة والفاعلية محاطة بالعشب رمز النداوة والخضرة والنماء وفى نفس الوقت رمز للثبات الواقع فى المجتمع الزراعى الرعوى البدائى البسيط المتخلف أنه اختصار للثابت والمتحول .

(النار فى دائرة العشب)

تتجادل الأشياء والأسماء ساكنة
خبز توزعه القصائد فى مواقيت الرثاء
لهباً وأحجاراً مدببة
هل تورق الأحجار فى دمنا فنشهد قاتلينا
وخيول خليفة الخلفاء تركض نحونا
تروم كوثرنا
والروم خلف الروم
أو ندخل البلد الأمين ونفتديه
بالهودج المزدان بالفقراء والفيء الذى
صفناه من أرواحنا سغبا

نشعل حنطة المتربصين فى عام الرمادة
والليل أسود
الليل لم يعد الذى نهواه
والصبح ممتقع يؤرقه الحنين إلى بلاد
لم تزل تطوى صحائف مجدها مدنا
وخيلا
والنفط ممتطيا خيول البحر لا يفضى لغير
مسارب الذكرى
وصار الموت مائدة بعرض الأرض
والفقراء ينهمرون ينهمرون ينهمرون
تفاحة الحلم الجميلة راودتنى
وخرجت من شجر الخرافة لم أجد وطنى
ووجدتنى عشيا لخيلهم الضريرة
فهبطت صوب الأرض متكأى ومنفاى الوحيد
ظمآن كان النهر منكفئا على جرحى
حلم يرواغ فى دمى لغتى
ويستجدى عناقيد الغمام
ياهذه المدن الرحيمة أوغرى صدرى
كى أقتدى بالنار أو تتداخل الأعضاء
واللغة الجديدة
والنهر يأتى والجا وجعى أو يبدأ الطوفان
فالقلب دائرة من العشب المبلل بالندى
والنار آخر ما رأيت من الرؤى
النار مفتتح القصيدة
والريح قافيتي.

نستطيع أن نقسم الفاظ القصيدة إلى هذين الرمزين الأساسيين النار والعشب.

فتحت النار ألفاظ: تتجادل - لهبا - أحجارا مدببة - تورق الأحجار - دمنا - نشهد- نشعل حنطة - المتربصين - النفط - حلم - الفيء - لغتى - أو غرى صدرى - اللغة الجديدة - الطوفان - الريح

وتحت العشب الفاظ : ساكنة - مواقيت الرثاء - سغبا- عام الرمادة - الليل - أسود - مسارب الذكرى - الموت - الفقراء - شجر الخرافة - ويستجدى - العشب المبلل بالندى .

تتكلم القصيدة فى صميم المشكلة الأزمة التى يمر بها المثقف العربى والثقافة العربية، فالحقيقة باقية موارة والرؤية ميتة صامتة والشعر تحول إلى فطير يوزع فى المقابر التاريخية للثقافة العربية القائمة على تذكر الماضى والبكاء عليه فى الوقت الذى ينبغى فيه أن يكون الشعر لهبا وأحجارا مدببة تزهر فى الدماء فتفجر الرؤية الصادقة للواقع المعاش الذى هو صدي تاريخى لكل سقطات التاريخ العربى من استبداد وخيانة (الروم خلف الروم) .

ووصف الليل بأسود كلمتان مثقلتان بالدلالة ولا يتركنا أبو حجة نتوه في إشارات كلمة (الليل) يقول (الليل لم يعد الذى نهواه) هنا يتخصص الليل فهو الماضى الأسود الذى لم نعد نحيد ونتمنى أن نتجاوزه (والصبح ممتقع) الحاضر كئيب لأنه مشدود إلى التاريخ والمجد الماضى حيث تركض خيول خليفة الخلفاء نحونا لتدوسنا وتحبس عنا المستقبل - (النفط) الأمل فى الخروج إلى المستقبل دخل الماضى قبل أن يمر فى بوابة الحاضر. والحلم بالماضى مخادع خطر أما الحلم بالمستقبل حلم إيجابى حلم بالنار وهى آخر ما يراه الشاعر من الرؤى المفتتح والقافية يتحولان إلى نار ألا يذكرنا ذلك بثورة أبى نواس على قالب القصيدة العربى الذى يبدأ بالأطلال يبكيها وهذا (تناجى) وجدل مع التراث العربى الشعري ومنه أيضا : مواقيت الرثاء - وخيول خليفة الخلفاء- والتفاح والمراودة بما فيها من إشارات دينية إسطورية وتاريخية - (الروم خلف الروم) من المتنبى العظيم الهودج المزدان - الفىء - عام الرمادة - والليل الأسود ألا يحيل فى عمقه البعيد إلى امرىء القيس وليله الطويل.

كما نجد فى نسيج البناء الشعرى فى القصيدة الهم المصرى والعربى واضحا كسبب من أسباب الأزمة فهذه القوافل الراحلة إلى البلد الحرام والتى كانت محملة بالفىء لا زالت ترحل ولكنها ترحل اليوم فى سنين الرمادة المعكوسة ترحل محملة بالفقراء إلى موائد الأغنياء فى البلد الحرام. والموت مائدة بعرض الأرض العربية فالحروب دائمة والقتلى بلا عدد - ولا تخفى إشارة بعرض الأرض مع قوله تعالى: «جنة عرضها السموات والأرض» مع ما تلمح إليه هذه الإشارة من تقابل مرير .

هوامش :

١- دائرة الإبداع - د. شكرى عياد ص ١٣٤

٢- كتابات نقدية - رقم ٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداثة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - إعداد وترجمة أحمد حسان - مارس ١٩٩٤.

أسلوب التناول وزاوية الرؤية فى قصص بعض كاتبات إقليم القناة وسيناء الثقافى

محمد أحمد الدسوقى(*)

.. لعل أهم ما في المؤتمرات الأدبية الأقليمية أنها تتيح الفرصة للأجيال أن تتلاقى، والأقلام الواعدة أن تضع أقدمها على أول الطريق الصحيحة.

وفى هذه الدراسة الموجزة .. أخترت أن أكتب عن ثلاث كاتبات - فى فن القصة القصيرة - من أقليم القناة وسيناء الثقافى وهن :

١ - إبتهال سالم - بورسعيد -

ولها قصة واحدة بعنوان «الرقص دمى .. والغناء حالى» وهى أقصوصة لها طابع خاص، وشكل متميز يجب أن يحتذي!!

٢ - هاجر حسين - السويس-

ولها مجموعة قصصية بعنوان «الأصابع الدامية» طباعة ماستر - صدرت منذ ١٥ خمسة عشر عاماً، وجدت فيها من الملاحظات الهامه ما يدفعنى إلي للإشارة إليها!!

٣ - سوسن عباس - السويس.

ولها ثلاث قصص - مخطوطة - وهى موهبة جديدة، وواعدة، يسعدنى أن أكون أول من يقدمها للحياة الأدبية فى هذا الأقليم العزيز!!

على أى حال -هذه الدراسة - مجرد محاولة نقدية متواضعة لرصد بعض الملامح الإبداعية عند الكاتبات الثلاث، ولهذا أفردت لكل واحدة منهن جزءاً مستقلاً للوقوف على عالمهن الخاص واوجه تفردهن وتميزهن الأبداعى!

(*) كاتب قصة ورئيس نادى الأدب بجنوب سيناء

أولاً : إبتهال سالم .. الرقص دمى .. والغناء حالى .. نظرة تحليلية.

يقول رولان بارت فى كتابة «النقد والحقيقة» أن النقد مهما ذهب فى تفسير العمل الفني فإنه يحتفظ فى أعماقة بسر، وأحياناً تؤدى محاولة الكشف عن هذا السر إلى تجريد العمل الفنى من إمكانية إضافات جديدة».

وما أن ننتهي من قراءة اقصوصة «الرقص دمى .. والغناء حالى» للقاصة المتميزة «إبتهال سالم» إلا ونشعر فى نهايتها بأننا وصلنا إلى شعور مطلق مبهم ننسى فيه الأحداث والمعانى كما تصنع المقطوعة الجيدة من الشعر أو الموسيقى. إذ نشعر بأن الحدث هنا لا ينبغى الوقوف أمامه كثيراً، وأنه – أى الحدث – عبارة عن مجموعة من اللحظات المتلاحقة الدالة والتى تأتى – غالباً – فى شكل شعرى دقيق يلوح خافتاً وراء الأنتقالات السريعة فى الزمان والمكان، والشعر عادة لغة يرتبط الأيقاع فيها بلحظات التوتر. «فنحن فى حياتنا العادية عندما نتوتر يأتى الكلام موزوناً دون إرادة منا، فالذى يلاحظ أنواع السباب فى المعارك، فى الأحياءالبلدية يجدها غالباً موزونة، وعندما يشتد التوتر بين الناس تأتي الكلمات موزونة، كلمات الحزن موزونه»(١)

الوزن يرتبط بالتوتر .. وفى قصتنا نجد الكاتبة تبدأ «برتم» بطئ .. مجرد إهتزاز «المقعد يهتز بى على أصوات الديسكو» ثم تزداد الحركه «بأى قدم أدب على الأرض» والدب .. هو المشى الخفيف أو الخفى، والمشى يناسبة لغة النثر، ولكن – عندما يزداد الإيقاع حدة، فإن اللغة المناسبة تكون ولا شك هى الشعر.

ولكن لماذا الرقص بالذات هو ما أردت الكاتبة التعبير بة عما تريد توصيله الينا؟!

أقول هذا لأن جسد المرأة وهو المعبر عن هذه الحالة لم يتبد منه شئ، بل إن حركته رمزيه تتأتى على كل أحتواء أو رؤية، أما إذا كان الجسد رمزاً لأى شئ آخر فإن الكشف عنه ووصفه مجرداً فيعنى أنه قد يصبح فريسة لخذلان الرجل – العقرب–

«العقرب يرقص رقصته الأخيرة»

ولا ندرى .. هل هو عقرب الساعة .. والمرأة تخشى أن يمر الزمن دون أن تعبر عن جسدها وتطلعاته؟! أم أنه مجرد «رجل» والأمر لا يتعدى أن يكون سهرة تضم رجل وأمرأة «يرقصان معاً، ويقضمان تفاح الليالى الشبقية»(٢) وربما يكون العقرب «عدو» والعقرب غالباً عندما ينفث سمه يموت بعدها فوراً!! كل هذا جائز «فالعقرب يرقص رقصته الأخيرة» إن كلمة الرقص ومشتقاتها تكررت أكثر من ثمانى مرات، كما تكرر حرف «الواو» فى النصف الأخير من القصة مع كل جملة تقريباً، مما أسبغ على الأسلوب نوعاً من الإنسيال والتدفق والتوتر المقيم ولهذا نجد أن حرف الواو .. حرف زئبقى أو «لولبى» راقص إن صح التعبير، وهو ما أضفى على القصة حالة من الدوران أو الدوار، وكأن كل شئ يدور حول نفسه، ولذلك نجد الرقص مصحوباً بالدم وكأنه رقص الطير المذبوح من الألم..

«فأرقص يا قلبي رقصة الدم المباح على الطرقات» نوع من التخبط وعدم الإتزان تشعرنا به الكاتبة «والحجر الدائر فى عيون الأطفال»

الحجر الدائر .. لعبة .. يمارسها الأطفال حيث يتحلقون فى شكل دائرى، ويتوسط الدائرة طفل – هم يمررون الحجر فيما بينهم، والطفل عليه أن يعرف من منهم يخفى الحجر، هل هو الحنين إلى عالم الطفولة، عالم البراءة والنقاء، أم هو الحنين لعودة أنتفاضة الحجارة مرة أخرى؟!

إنه الحلم .. «الحلم الأخضر فى عين الصبية ليله عرسها، والنبت المنبثق من الأسفلت، رقصة الريح الخفية قبل العاصفة، وفوران الخلايا الميت فى الحى، والحى الذى يولد من الممات»

وهكذا يزداد التوتر، حتي يصبح سمة الشخصية، سمة الوجود كلة، والتوتر هنا مزيج من الرقص/ الدم، من الفرح/ الحزن، من الموت/ الحياة .. المهم .. أن نبدأ بخطوة

«كل الرقصات تبدأ بخطوة»

ومشوار الألف ميل يبدأ بخطوة!!

وليس يهم إلى أين نتجه .. إلى اليمين أو إلى اليسار .. المهم أن نبدأ ..!!

أنا لا أحاول سرد القصة أو حتي محاولة تفسيرها لأن شارح العمل الأدبي كما يقولون .. هو أول من يقتله، ولا يمكن أن أظل أتساءل فى نفس الوقت عما تريد الكاتبة توصيله إلينا، ولو سألنا الكاتبة نفسها ربما لا تدرى كيف يكون الجواب؟!! إن ميزة هذه القصة أنها لا تقاس بحجم الصراع لأنه ليس فيها، وإنما هى مثل اللوحة، إنفعال فنى خالص، والفن الجيد تقاس عبقريته بما فيه من توتر، وهو ما يجب أن تكون عليه القصة فى ثوبها الجديد!!

ثانياً : هاجر حسين – الأصابع الدامية – سمات قصصية.

تضم هذه المجموعة «الأصابع الدامية» لهاجر حسين ثلاث عشر قصة قصيرة، وهى قصص تجرى أحداثها فى أماكن مختلفة، وبأحداث مختلفة، ومع هذا يجمعها خيط واحد مشترك حيث تحكى معظمها عن ذوات ضعيفة، غالباً ما يقودها ضعفها إلى الإنكسار، وعدم مواجهة الظروف فهم مستسلمون لأقدارهم، ولا يبدون أدنى مقاومة، وغالبيتهم يعيشون فى صراع وهمى حاد، حيث يشتركون فى النظرة التشاؤمية الكابوسية للواقع المعيش. ومنذ اللحظة الأولى .. تشعرنا الكاتبة أننا بإزاء نوع من القصص التى تعتمد على الإثارة والتشويق، وهى أقرب لقصص الحوادث الصحفية منها إلى القصة القصيرة الفنية، وهو ما يتبدي لنا بمجرد قراءة عناوين القصص «الرجل الذئب، ثمن الحرمان، الجثة، الأصابع الدامية، ويبقى النطق بالحكم .. الخ .. وهى قصص تعتمد على الصراع بين عالمين .. خارجى متخم بالهموم، وداخلى ملئ بالأشباح والكوابيس، وهذا العالم الباطنى هو الذى يتغلب على الواقع ولهذا فإن أبطال قصص. هاجر حسين– لاتنتابهم الرغبة الأكيدة فى

التغيير، فهم يعيشون أزماتهم النفسية إلى حد عدم شعورهم بوجودهم الفعلى على أرض الواقع وهناك بعض القصص التى تبتعد قليلاً عن هذا اللون والكاتبة تعالج فيها بعض الموضوعات على طريقة الأفلام المصرية القديمة.

فى قصة «ثمن الحرمان» يحاول أب أن يعيد إبنته التى استحوذت عليها جدتها من إمها معتمدة حرمانه منها بعد أن ماتت زوجته، والأب يضطر أن يتسلل فى الظلام ويتسلق الأسوار من أجل إختطاف إبنته، وعندما يدخل يفاجئ بأن «الحماة» ملقاه على الأرض وهي مقيدة بالحبال، فلا يملك إلا أن يفك وثاقها، ثم تخبره أن ابنها العاق هو الذى فعل بها ذلك، وتقر بذنبها تجاهه .. – أعرف أنى تعمدت حرمانك منها!!

فيقول متشفياً ..

– عذبتنى مرتين، وقتلتني مرات، جاء دورك لتتعذبى على يد إبنك العاق !!

هكذا .. يكون «الجزاء من جنس العمل»

والقصة لا تفيد فى شئ سوى أنها تحث الحماه على ترك التدخل بين إبنتها وزوجها!!

ولكن أين هي الخلفية الأجتماعية التي جعلت الحماة تسلك مثل هذا السلوك .. فمعالجة الموضوع القصصى ينبغى أن تكون صادقة مع الخلفية الاجتماعية التى تحكم مثل هذه العلاقات؟!

أما قصة «العقاب» فنجد أنها تحكى عن رجل يعيش حالة صراع نفسى حاد بسبب جريمة قتل لا ندرى إن كان هو مرتكبها – أم أنه مجرد مشاهد لهذه الواقعة .. حتى عندما تستخدم الكاتبة ما يسمي «بالفلاش باك» لإضاءة الحدث .. نجد أن الأمر أصبح أكثر إلتباساً .. فالرجل يسمع إستغاثة ثم إطلاق رصاصات، ثم أمرأة ملقاه مدرجة فى دمائها، فيغمس كفيه بالدم ويتأملهما مخضبتين بالدماء، ثم يسحب المرأة بعيداً حيث يلقى بها فى الخرائب دون أن يراه أحد. مما يجعل حياته تتحول إلى مطاردة بينه وبين الاشباح والكوابيس، وبرغم هذه الإضاءة إلا أننا نشعر بالغموض يلف الحادث، حيث يختلط الوعى باللاوعى، فلا ندرى إن كان الرجل قد قتل المرأة حقا .. وهو مالا نستطيع أن نقررة وكأن الكاتبة تريد أن تضللنا نحن!! أم أن الصدفة وحدها هى التي أوقعت الرجل فى مسرح الجريمة .. ولذلك فهو يهرب من جريمة لم يرتكبها!! ولكن .. لو أن الرجل لم يرتكب هذه الجريمة بالفعل، لماذا لم يعترف حتى لنفسه حتى يخفف عنها ما يثقل كاهله ويقض مضجعة؟! وفى ظنى أن هاجر حسين تمسك باللحظة الوسيطة بين الوعى واللاوعى، وهذه اللحظة هى رمانة الميزان فلا يطغى جانب على أخر !!.

ويبقى الوضع على ما هو علية.

الحقيقة– أنا لا أحب أن أطوف بباقى قصص المجموعة لأن عرض قصة أو أكثر كاف جداً للتدليل على ما فى هذه المجموعة. خصوصاً إذا كانت معظم هذه القصص مثقلة

بالأخطاء الفنية واللغوية، وعلى سبيل المثال نقرأ الأخطاء التالية فى قصة «مازلت أذكر»

- أصتدمت
- معذرتاً
- بأنفسى المضطربة
- قلتى لى يوم
- لمحت إبتسامه على شفتاها
- وأنت تضمينى لم أعى

وهى أخطاء جسيمة لا يصح أن يقع فيها أديب، ولا يمكن الإغضاء عنها بأى حال من الأحوال. أما الأخطاء الفنية فحدث عنها ولا حرج، فنجد الكاتبة تبدأ قصصها غالباً بمقدمات طويلة جداً ليست بذات ضرورة، فهى لا تضيف للموقف القصصى شيئا، كذلك أبطال القصص يتكلمون ولا يفعلون، فضلاً عن العبارات الإنشائية والتقريرية التي تثقل العمل الفنى وتضره أكثر مما تنفعه. ولعل مثل هذه الأخطاء كفيله بإقناع القارئ بعدم جدوى قراءة باقى القصص، وقد كنت أوشك على أن أنهى الدراسة لولا أن الكاتبة فاجأتنى بقصة متميزة متفردة تجاوزت فيها الكاتبة نفسها من حيث الشكل المحكم - إلى حد ما - واللغة المتماسكة .. إلى غير ذلك من أساليب القص الحديث.

القصة بعنوان «العاصفة» وهى من القصص المتميزة وهى تحكى عن امرأة تعيش وحيدة - وقد وقفت خلف زجاج شرفة منزلها تتطلع إلى غضب الطبيعة «قصف الرعد وتطاير البرق، وهطول المطر»

وما تثيرة كل هذه الصواعق فى النفس من احباط وخوف، وتري المرأة قطة صغيرة أمام المنزل تموء وتستغيث، فلا يسعها إلا إدخالها، ثم تمسح عنها آثار المياه وتضعها بجوار المدفأة حتى تشعر بالأمان، وبدلاً من أن تكون القطة باعثاً للمرأة لمقاومة الخوف كانت سبباً مباشراً فى تعميق المأساه والخوف الكامن بين ضلوعها، حتي الطبيعة بهذا الغضب كانت بمثابة تعطيل لملكة التفكير واتخاذ القرار، ولقد أجادت الكاتبة رسم الحالة حتى بدا الخوف ذلك المجهول كائناً خرافياً مهمولاً!!

فبينما الطبيعة تحاصر الحياة فى الخارج بغضبها العارم فكذلك الطبيعة التى بداخل المرأة تكاد تفعل نفس الشئ، حتى أصبحت المرأة أو الذات والواقع كالمرايا المتقابلة يعكس كلاهما الآخر!! لقد كان الخوف بداخل المرأة أكبر كثيراً جداً من خوف القطة، وأثر الخوف عليهما مختلف كل الأختلاف، ولو قسنا البعد الشعورى بينهما سنجد أن المرأة أكثر معايشة للحالة من القطة!! وإن كانت القطة جزء منها ، بل ربما كانت العاصفة التي بداخل المرأة هى التي انعكست على الطبيعة فبدت غاضبة هكذا وتحولت الحياة إلى شئ مستحيل، وتجلى ذلك فى إشارة الكاتبة فى بداية القصة حيث تحطمت أعواد البوص الجافة، وهو نفس ما أصاب

المرأة فى نهاية القصة.

وبعد فإن قصة «العاصفة» نموذج قصصى جيد وفيها تتجلى قدرة هاجر حسين وموهبتها حيث تتأبى القصة علي التلخيص أو الأختصار وهى كما يقول أستاذنا يحيي حقى قصة «جوانية» ويكفى أن فيها ذلك القلق الغامض الذى تجيش به نفس كل كاتب أصيل !!

ثالثا : سوسن عباس – موهبة جديدة

فى قصص سوسن عباس الثلاث تواجه القاصة زمناً سريع التحول، وعالماً يتناقض فيه كل شئ، حيث تعطينا توصيفاً دقيقاً لأزمة المرأة فى هذا العصر من خلال علاقتها بالرجل – حضوراً وغياباً–

ففى قصة «مرثية حبيب» تواجه فتاة صغيرة رحيل أبيها المفاجئ، وفى غمره إحساسها بالأسى والحزن تقف أمام صورته متخيلة أنه سيخرج من إطار الصورة ليعتذر لها عن غيابه المفاجئ. وفى قصة «عزيمة» يسافر الرجل بعيداً عن اسرته بحثاً عن المال، ولكنه يفشل، فتحاول الزوجة القيام بالدور بدلاً منه!!

أما فى قصة «السقيفة» فالأم تترك إبنتها وليس لها رجل يحميها، والبنت تعيش فى كوخ من البوص حيث تصنع اكواب الشاى وتبيعها للزبائن «الرجال» الذين لا يتورعون عن إستغلال المرأة جسدياً..

إن الفتاة. الصغيرة فى (مرثية حبيب) تعجز عن أستيعاب الموقف ومع ذلك لم تستطع الكاتبه أن تأتى بجملة واحدة على لسان الفتاه يمكن أن تعبر بها عن مشاعرها حتى عندما ذهبت الفتاه إلى المدرسة وجدت (ويا للمصادفة) الحصة الأولى عبارة عن موضوع إنشاء عن الأب وهى مصادفة لا تفيد القصة فى شئ، حتى ولو حدث ذلك فى الواقع بالفعل، فليس الصدق فى نقل الواقع يصبح صدقاً فى الفن، لأن الفن أعادة ترتيب للواقع، ونقله كما حدث لا يكون من الفن فى شئ، ولكن المهم ما هو تصور الكاتب أو الفنان لهذا الواقع ورؤيته له.

ولذلك فإن صورة الفتاه فى القصة جاءت خارجية، وعجزت الكاتبة عن الكشف عن الأبعاد النفسية التى تجتاح الفتاه فى مثل هذا الموقف الأليم!

والمرأة فى قصة عزيمة تبيع شرفها مقابل الحصول على المال فهى تقول للزوج :

– أنت رجل لا رجاء منه .. سأريك كيف سأجمع المال إن محاولة المرأة إدارة الأمور وحدها جعلها تديرها بشكل سلبى، أى جاءت نتيجتها عكسية. والمرأة هنا لم تعد تنظر للرجل على أنه «سى السيد» القادر على كل شئ، ولم يعد فى نظرها ذلك الفارس الذى سيخطفها على حصانه الأبيض ويطير بها إلى أرض الأحلام، ولم يعد «رجل البيت» القادر على تحمل نفقات الأسرة وحدة، ولكن هل يصلح هذا مبرراً للمرأة للوقوع فى جريمة الزنا، والحرة لا تأكل بثديها – ولكن الكاتبة أرادت أن تشير لنا إلى هذه العلاقة التي لم يعد يعرف فيها الرجل دورة ولا المرأة عادت تعرف ما هو دورها وأستسلامها جاء عن أهمال متعمد، ولابد أن

تتناسب تطلعاتهما ومعطيات الواقع الممكن.

أما في قصة «السقيفة» فإن المرأة تبدأ يومها بتلبية نداءات الرجال. الذين يحتشدون أمام باب سقيفتها، حيث تصنع لهم الشاى وتشاركهم لهوهم ومزاحهم، وحالما ينتهى اليوم، وفى الليل ينفرج باب السقيفة ثم تطوقها ذراعان قويتان تحسن هى أستقبالها. وعند الفجر يتركها من معها ويمضى .. وتمضى حياه المرأة على هذا المنوال دون تغيير، وكأنه ليس ثمة فرصة أمامها للرفض أو الإمتناع أو المقاومة، ولكن لماذا هذه السلبية؟! ما دامت المرأة تقابل الفعل الجنسى المتواتر مع الرجال بتبلد حس وخمول إحساس!!

ولماذا تكون مبادرة التغيير منها وليس من الرجال الذين لا يتورعون عن إيذائها والتغرير بها واستغلال ظروفها .. لقد تحولت المرأة فى نظرهم إلى مجرد (ذبيحه) لا صاحب لها والجميع ينهش فى لحمها .. ولو فكرنا قليلاً .. بماذا ستكون نهاية هذه المهزلة .. إن نهاية القصة جاءت داله وموحية حيث تشعر المرأة أن بين حشاياها طفل لا تعرف من أبوه !!

إنه الثمرة المحرمة التي جاءت لتفضح أخطاء الجميع بلا أستثناء فالكل مشارك فى الجريمة. دون أن تطرف لنا عين أو يصحو لنا ضمير إن القصص الثلاث للأديبة الواعدة «سوسن عباس» قصص متميزة وهى تشى بالكثير، حيث تنقلنا من زمن إلى زمن ومن مكان إلى مكان ومن حوار إلى حوار .. والجمل مشوقة وسريعة ومثيرة، وإن كنت أتمنى أن تتجاوز مرحله الوصف الخارجي والذى يقترب أحيانا من التصوير الضوئى منه إلى التصوير الفنى المحكم، كما أن هناك بعض الهنات اللغوية مثل ..

– غارت العينان فى الجفنان

– لم تدرك كنها

وهى أخطاء بسيطة يمكن تلافيها بعدم التسرع والدقة وبعد فإن قصص سوسن عباس الثلاث برغم عوالمها المختلفة إلا أنها تتحاور وتتجاوز وتكشف عن عالم جدلى مثير وغنى .. وهو ما يعد بالكثير من الأضافة والتميز!!

الهوامش :

١- د/ أحمد درويش – مجلة القصة – العدد ٤٦ – اكتوبر ١٩٨٥م- ص ٩٦.

٢- تعبير شعرى من قصيدة للشاعر / محمد عبد الرحيم

بحث فى :
ملامح من تاريخ الثقافة فى بورسعيد

سمير معوض(*)

أولا : الإرهاصات الأولى :

المدن كائنات حضارية حية لها لحظات ميلاد، ودورات حياة، وتفاعلات تاريخية متنوعة الأبعاد والآفاق، فالمدينة هى المكان، والتاريخ هو الإنسان، ومنهما معا - الجغرافية والتاريخ - تصنع الحضارة التى هى فى المحصلة النهائية إبداعات الفكر الإنسانى.. وفى الخامس والعشرين من إبريل كانت ضربة أول فأس فى البقعة التى ستشق من عندها قناة السويس، وتقام مدينة بورسعيد هى دقات أجراس الحضارة إيذانا بتحويل بقعة خاملة كانت نسيا منسيا، إلى بؤرة حضاية تكون معبرا وموئلا لتحولات عالمية فيها نبض الحضارة، بقدر ما فيها من ثورة التجارة - وفيها تولد علاقات ما بين الإنسان والمكان.. والجغرافية والزمان.. إنها مدينة صاغت وجودها عوامل عالمية البواعث، عالمية الأهداف.. إنها مدينة ستكون بوابة هامة يدخل منها تاريخ مصر الحديث، إبتداء من النصف الثانى للقرن التاسع عشر.

مدينة بورسعيد إذن - على عكس سائر المدن المصرية - بهندسة عمرانها، وإنسانها، لم تنشأ على جغرافية اليابس ومهاد اللاندسكيب الأرضى، بل ولدت من خلال حوار إختلال موازين القوى ما بين اليابس والماء، وحوار القوى المتصارعة فى عصر اكتشاف شتى بقاع المعمورة .. إنها - إن شئنا الدقة- ترجمة واقعية متجسدة لعلاقات ثورة النهضة الرأسمالية على ثوابت ما قبل القرن السادس عشر، حيث كانت لغة بناء الامبراطوريات هى اللغة السائدة التى تتصادى فى كل رجى من أرجاء الكرة الأرضية، كانت الجغرافية هى سيدة الموقف، وهى التى ستتولى كتابة تاريخ العالم فى الحقب التالية، كان عصرا ستملى فيه هندسة

(*) نائب رئيس مجلس الثقافة ببورسعيد

العمارة الفرعونية على مدينة كاليفورنيا ثقافة تخطيطها وإنشائها، كما ستفرض مدينة مرسيليا - التى تقول إحدى الروايات إنها تحريف للإسم العربى مرسى الله(*) أسلوب عمارتها وتخطيط عناصر هندستها كانت أشياء كثيرة قد أمتطت قطار الانقلاب الحضارى.

لم يكن موقع بورسعيد الحالى، سوى كتلة مائية تمثل امتدادا جغرافيا لبحيرة المنزلة، وكانت موقعا بلا تاريخ، وجغرافية سديمية التفاعلات، هلامية التأثير، لم تألف بشرا، ولم يأنسها بشر.

هكذا يتحدث علم الأنسنة أو الأناسة - الأنثربولوجي- وهكذا يتحدث التاريخ، ووقتما شرعت عمليات تيبيس هذا الجزء من بحيرة المنزلة فى تغيير معالم الجغرافيا، كان التاريخ بدوره يسعى مقاطعا من أقصى الآفاق، ليشهد ويكتب عن أول مدينة مصرية تنمو على الماء ، لتستمد وجودها وحياتها وثقافة تطورها من الماء فالماء بالنسبة لمدينة بورسعيد سيكون له دوما القول الفصل فى مختلف شئونها، بدءا من التكوين الإنسانى - الأنثربولوجي- إلى البناء الاقتصادى والسياسى، إلى خيوط وعقد نسيج آدابها وفنونها.. وحيث أن الثقافة هى طريقة حياة المجتمع، إبتداء من المعيشة إلى أنساق البناء الفكرى، وسياق السلوكات، والحرف والأشغال، فإن أدق ما توصف به ثقافة المدينة، إنها كانت ثقافة تنتمى إلى حضارات حوض البحر المتوسط .

ثانيا - الثقافة : البذور والجذور :

نشأ المجتمع البورسعيدى منذ بدايته حول المجرى المائي لقناة السويس الذى كان منذ بدايته مشروعا عالمي الطابع، كما كان أول شركة عابرة للقارات - متعددة الجنسيات فى هذه المنطقة، واقتضى إنجاز هذا المشروع حشودا هائلة من العمالة اليدوية - الفواعلية / الشغيلة - حيث لم تكن فنون التكنولوجيا قد تقدمت بعد بما يسمح بالإقلال من فيالق العمالة التى كانت تتدفق على مواقع الحفر التى بدأت من عند موقع بورسعيد الحالى، كانت هذه التدفقات تتم بواقع ثلاثين ألف عامل كل ثلاثة أشهر، ومع فيوض العمالة المصرية القادمة من صعيد مصر، حيث البيئة التى تنتمى إلى القبائل العربية والسلالات الفرعونية والقبطية (مسيحى مصر الرومانية)، والآتية من قرى الدلتا حيث المواريث التراثية والثقافية التي امتشجت بأمشاج من ثقافات البحر المتوسط وشمال إفريقيا ، جاءت كذلك أجناس عدة من دول شمال حوض البحر المتوسط الأوروبية فى صورة فنيين وإداريين.،

كانت بورسعيد (المدينة - البوتقة) هى المجال الذى قدر أن تتلاقى فيه ثقافات وحضارات عدة مختلفة، وهى الميدان الذى على أرضه ستحدث مواجهة أكثر أثرا وأبعد مدى من الحملة الفرنسية ذاتها، فقد كانت الحملة الفرنسية ممثلة للغزو العسكرى الذي يسعى إلى فرض ثقافته باستخدام قهر القوة وبطش التكنولوجيا العسكرية إضافة إلى أنها لا تفسح

مجالا للتداعيات الحرة إلى جانب أنها تسعى بفعل مؤثرات القوى الغازية إلى حرق المراحل، واختزال الزمن. بيد أن المشروع الاقتصادى الضخم لقناة السويس استوعب فى داخله ثقافته التى حظيت بقدر من التحرر من رؤى ومفاهيم الحملات الاقتصادية . فالاقتصاد جاء ليبنى واقعا عمليا جديدا ، وينشىء مجتمعا يصطبغ بصبغته الثقافية ليكون الركيزة التى تدفع بهذا المشروع إلى آفاق النمو والتطور.

غير أن المزج ما بين الثقافات لم يكن أمرا ميسورا، فقوى الإيمان بأرجحية وأفضلية ما لدى كل ترف من مذخورات القيم والعادات والتقاليد والمفاهيم والمعتقدات، أوجدت منذ الوهلة الأولى فجوة كان من العصى ردمها، أو حتى تجاوزها برغم أن الزمن فى حد ذاته سوف يتكفل بإلغاء الفروق وطمس التباينات. كان الغزو الاقتصادى فى هذا الصدد مسلحا بأسلحة الاستعلاء والتفوق التى عكست آثارها على اعتبار الهوة الفاصلة ما بين الثقافات الوافدة إلى المدينة من شمال المتوسط صاحبة رسالة حضارية ومن حقها وفق هذا المقتضى أن تتولى صياغة شئون الثقافة والإدارة والحياة على أرض المدينة، فالجاليات الأجنبية كانت هى المعبر عن الحضارة الأوروبية التي انبثقت من شرنقة العصور الوسطى، لتكون الناقوس الذى يدق أو الصور الذى ينفخ فيه لإيقاظ العالم قاطبة من سباته وتخلفه. فقد كان التقدم يبحث عن مكافآت التميز.

على الشاطىء الآخر من النهر كانت الثقافة المصرية إبان عصور السيطرة المملوكية والعثمانية قد حلق بها الانحطاط، وتوقف جريانها، وتراجع دور العقل المبدع الخلاق، ليحتل محله تقاليد النقل والعنعنات ودورة الفكر فى حلقات تكرارية أحبطت قوى الإبدا ع وأغلقت منافذ الاجتهاد والتطوير. وبسبب ذلك زحفت إليها أكداس من الأساطير والخرافات والأعمال الفكرية السقيمة. كانت المواجهة فادحة تشبه الانفجار العظيم، فقد اكتشفت جحافل العمال الفواعلية، أنها إزاء مواجهة لا يملكون فيها سوى الاعتصام بالدهشة التى تولد بفجاعتها أما الانطواء داخل صدفة القديم بكل ما فيه من أخلاط غير متجانسة وغير متناسقة بما إجتاح العالم من تغيرات وتحولات، أو مسايرة هذه التطورات والتحولات رغبة فى اللحاق بالانفجار الثقافى (الفكرى - والثقافى) .

غير أن التجاوب المرن مع هذا الانقلاب لم يكن سهلا، سيما وأن البنية الاجتماعية لتجمعات عمال الحفر الذين سيشكلون فيما بعد المركبات الاجتماعية فى المدينة، فالسواد الأعظم من أولئك العمال، كانوا يعانون من الأمية التي تضع حواجز أمام عمليات التفاعل الحر، ويؤرث هواجس الخوف من طغيان الوافد على موروثات الآباء والأجداد، التى تمثل لهم درقة تحميهم من غوائل المستجدات التي تؤرقهم وتثير فيهم نوازع الخشية من فقدان الهوية، وأضيف إلى ذلك أن أدوات التواصل فى ساحات الحفر وفى أرجاء المدينة فيما بعد، كانت متفارقة ومتباعدة، فعلى مستوى الأجناس القادمة من أوروبا كانت لغات الجاليات الأجنبية

هى الفرنسية والإنجليزية واليونانية والإيطالية والأسبانية والتركية، وهى لغات مشحونة بطاقات دلالية، وأساليب الحداثة الحضارية. والشعور المرافق لها المعبر عن القوة والسطوة والفوقية الحضارية، وعلى الجانب المصرى كانت اللغة تحمل بساطة وضحالة الحياة الريفية المحدودة المهام والاهتمامات والهموم الحضارية.

كانت لغة المجتمع الزراعى وفكره وخبراته الحياتية المحدودة، فى مواجهة مفاجئة وغير متكافئة مع لغات الحضارة فى مجتمعات تجارية وصناعية ممتلئة بديناميات الانفتاح على التطورات التي يجتاح طوفانها النشط كل جانب من جوانب الحياة، وكل مستوي من مستويات الثقافة، كيف إذن كانت ضوابط هذا الصراع وماذا كانت أدواته؟ وإلى أين سارت تفاعلاته على مدار ما يقرب من قرن من الزمن (١٨٥٩ - ١٩٥٦) تلك هى قصة النسيج الثقافى ليس فى بورسعيد حسب بل فى منطقة القناة قاطبة.

ثالثا - الأفرع.. والثمار :

الثقافة فى بورسعيد وفى منطقة القناة بعامة هى حصاد اللقاء ما بين تيارات الثقافة العلمية الأوروبية وتيار الثقافة الشعبية للمصريين من سكان المنطقة الذين سيقوا -فى البدايات - إلى ساحات الحفر زمرا، فظهور مدن القناة الفجائى فى هذه المنطقة التى لم تشهد أى سوابق حضارية، كان حدثا تاريخيا بارزا، وبرغم أن شواهد التاريخ تثبت أن مناطق المشروعات الاقتصادية الكبرى عادة ما تستقطب قوى المال والاقتصاد التى تعتبر الطليعة العلمية ا لمثقفة، كما تجتذب مجموعات من قوى الريادة الفكرية والإدارية والتنظيمية، فإن ذلك لم يحدث بهذه الكيفية فيما يتعلق بالمصريين فى هذه المنطقة. فالريادة الأوربية والشرقية (الشوام - واليهود - والأتراك- والأرمن) وعند قاعدة الهرم كانت الأيدي العاملة المصرية (وهذه الروافد هى التى كانت تحدد العلاقات القائمة بين العناصر الداخلة فى تركيبها إذ عندما تلاقت التيارات وتمازجت مؤثراتها المختلفة كانت مهام التفاعلات هى تأكيد أى المركبات من مكونات هذه الثقافات المتعددة سيتم تجاوزها ونبذها ، وأيها تقبل التعديل ، وأيها سيمتلك صلاحية البقاء فالتنمية الاقتصادية فى المنطقة - وبورسعيد جزء منها - لايمكن أن تزدهر وتستمر بما يحقق أهداف القوى الاقتصادية التى شقت مجرى قناة السويس، وأنشأت المدن، إذا انفصمت عن سياقها الثقافى والإنسانى .

سنرى إذن المدارس الحديثة - بمنطق الفترة محل الدراسة - أقيمت للجاليات الأجنبية وزودت بالتسهيلات والإمكانات ، فى مقابل الكتاتيب لأبناء العمال الشغيلة، وسنجد النوادى والمتنزهات والعربات الفارهة لأبناء الجاليات الارستقراطية، ولا شيء من ذلك للأحياء الفقيرة فى مجتمع العمال، والصحف والكتب للطبقتين العليا والوسطى ، إذ كانت لكل جالية صحيفتها، وليس للمصريين صحيفة واحدة. تلك كانت الحقائق فى أبعادها التاريخية، فقد

كانت وحدة وتماسك الجاليات الأوروبية من ضمن عناصر تعزيز الثقافة اللازمة لاستمرار المشروع الاقتصادى، بصرف النظر عن دخول متغيرا آخر باحتلال بريطانيا لمصر عام ١٨٨٢، فقد كانت الثقافة ضرورية لأنها توطد القواعد العلمية التي تقوم بتزويد تلك الجاليات بأسس قياس كل تغير جديد.

لكن القوى الدينامية للثقافات المتعددة، كان لابد أن تحدث أثرها فى خلق ظواهر جديدة، تنتج فى الأساس من التساؤل عن ماهية المركبات التى تميز تلك الثقافات وتسبغ عليها خصائصها المفارقة لخصائص الثقافة المحلية، فإلى جوار الموقع الجغرافى الذى يمنح بورسعيد مزايا المحور الأوسط سواء ما بين البحر المتوسط وبحيرة المنزلة وقناة السويس، أو ما بين حوض البحرين المتوسط والأحمر، أو فى تقاطع طرق المواصلات البحرية ما بين أوربا وآسيا وإفريقيا، إلى جانب مولدها فى عصر الازدهار التجارى والحضارى، جعل ثقافتها تنطوى على ميزات الموقع المكانى ومزايا البعد الزمانى، وصارت هذه المعطيات الجغرافية والتاريخية ضرورية لصياغة رؤية خاصة للثقافة فى المدينة. فالثقافة الأوروبية كان طابع النهضة فيها يعزا إلى أسس علمانية حمل لواءها رواد من الطبقة الوسطى الإيطالية واليونانية والشامية واهتمت بالدرجة الأولى بالتطور فى المجالات العملية الصناعية والتجارية والخدمية. والثقافة المصرية فى المدينة كانت حفية بالمواريث الدينية والمكونات الفولكلورية التى تعتمد على الذاكرة والذائقة الشعبية التى تبحث عن أبسط أنواع المتعة الفعلية. وهما معا – الذاكرة والذائقة – أدوات استهلاك وليس أدوات إنتاج.

لذلك كان التغير فى ثقافة القطاع الأوروبى، متغير مستقل متصل بعرى وثقى بالاستعداد الدائم لتقبل متتابعات التجديدات والتطويرات الأوروبية، فيما كانت ثقافة القطاع الشعبى المصرى متغير تابع يتميز بخاصية التأرجح ما بين عوامل الاستجابة، وعوامل المقاومة. هذه المقاومة ستكون فيما بعد مولد القوى للبحث عن نمط مغاير، يدفع بالمناخ الثقافى بعيدا عن دائرة التأثر بالثقافة الأوروبية باعتبارها مترادفة مع مفهوم الطغيان والهيمنة التى زاد من حدتها الاحتلال البريطانى لمصر عام ١٨٨٢ لكن تلك المقاومة لم تفلح فى بناء قواعد ثقافية قوية نسبيا إلا من هذه الفترة، عندما افتتح الخديو توفيق المسجد التوفيقى عام ١٨٨٢ وتطلب وجود هذه البيئة الثقافية الدينية وجود مجموعة من شيوخ الأزهر، الذين كانوا على رأس مد المقاومة فى المدينة وفى مقدمتهم الشيخ أبو الحسن ضد الحملة البريطانية على المدينة، فقد كان رمزا ثقافيا قريبا من وجدان بسطاء الناس الذين كان الدين يمثل لهم أقيم ما فى حياتهم من ثقافة فطرية.

ثم شهدت الأعوام التالية نمو واستقراء هذه النخبة التى سعت بمواريثها التقليدية العتيدة إلى اختراق جدار الحتمية العنصرية للثقافة ، وكلما كانت دور العبادة تزداد أعدادها فى المدينة، كان بروز هذه النخبة المثقفة التى تمثل مرجعية هامة لسكان القطاع المصرى من

المدينة يضفى على الثقافة المحلية مزيدا من القوة واحياء روح المقاومة لتأكيد الهوية الثقافية، فقد كانت هذه النخبة ذات الثقافة الدينية تحرث تربة المدينة لتبذر فيها، بذور التيارات الثقافية التى ستتسلح إلى جانب الثقافة الدينية بالثقافة الدنيوية العلمية، أوما اصطلح على تسميته بالثقافة العلمانية بمحتواها العلمى المنفتح على موجات التطور التى كانت تتدافع آتية من كل حدب وصوب. فقد شهدت السنوات التالية بروز مثقفين يحملون رؤية جديدة لطبيعة ومدى الصراع الثقافى على أرض المدينة، والتي كان من ضمن أهدافها الغاء الثقافة المحلية، ومن بين أولئك كان الشيخ عبد الفتاح الجمل، والشيخ محمود حلبة الذى كان موسوعى الثقافة وصاحب جريدة (المؤدب).

لقد كانت المدينة، بهندستها المعمارية، وطبيعة تكويناتها الاقتصادية والاجتماعية، ومركباتها الثقافية وليدة عصر إسماعيل، فى حقبة الانفتاح الحضارى المصرى على أوروبا، فى إطار الثقافة الاستعمارية التى كانت ترمى إلى إعادة صياغة الأسس الفكرية فى الأقطار الأخرى. قد أفادت المدينة من ا لنهضة التى أطلق اسماعيل قواها الدافعة، لكن على الرغم من أن القاهرة والإسكندرية قد حدثت فيهما نتائج حضارية واسعة وسريعة بفعل اختلاف التنظيمات الاجتماعية، فإن أصداء ذلك فى بورسعيد كانت واهنة بسبب أن القواعد الاجتماعية المصرية فى المدينة كانت أساسا تفتقر إلى التعليم، إضافة إلي أن أوضاعها الاقتصادية كانت ضعيفة غير مؤثرة فى تشكيل بيئة ثقافية جديدة ومتنامية.

ومع اندلاع ثورة ١٩١٩، شرعت المدينة فى الولوج فى رحاب الثقافة المزدوجة المتآلفة من الفكر الدينى والفكر المدنى ليكونا معا ركيزتا الثقافة فى المدينة و بعد أن كانت المرجعية الثقافية تتمثل فى رجال الدين أصبحت تنتمى في مرجعيتها كذلك إلى ثقافة مدينة رافدها الأساسى هو الانخراط فى القضية السياسية الوطنية، وبعد أن كانت لغة الخطاب الثقافى هى الخطب الدينية بما فيها من قصص قرآنى وأمثال دينية ووعظ يتجه مباشرة إلى الوجدان، أضحت لغة الخطاب تتسع لتشمل المقالات والقصائد وأحاديث المنتديات والتجمعات، ومن هنا اتسع مجال القوى الثقافية الدينامية. وصارت المحافل الثقافية فى المدينة جزء من حركة المد الوطنى القومى وأصبح للثقافة وظائف أخرى غير الإمتاع الساذج المشتق من رواية الملاحم والمغازى والأقاصيص المغناة.. فقد تدخلت الثقافة فى إعادة صياغة رؤى المجتمع الوطنى فى بورسعيد، واندمجت الثقافة فى عمليات فتح مجالات أرحب من الاهتمامات القومية، بعد أن كانت الثقافة فى مراحل المدينة الأولى تعبر عن قضايا وهموم فردية أو فئوية .

كانت القصائد الشعرية والمقالات هى الأوعية الواعية لروح الفهم لما هو أكثر تعقيدا من الأنماط الثقافية السابقة، ومع نمو الطبقة المتوسطة الدنيا المصرية فى المدينة كان التعليم قد انتشر بصورة أكبر مما كان عليه من قبل، حدث ذلك شيئا فشيئا ابتداء من بواكير القرن

العشرين وقد أضرمت الحرب العالمية الأولى أتون مرحلة جديدة، حيث وقفت الرأسمالية الأجنبية بالمرصاد للرأسمالية الوطنية، إلى جانب الخطة المتبعة فى ضغط عوامل التكيف مع المتغيرات فى حدود برامج التنمية الاقتصادية التى لم تكن لتسمح للوطنيين بالنفاذ إلى الأنساق العليا وفوق المتوسطة من أنشطة الإدارة والدوائر الاقتصادية، باعتبار أن مثل هذا لو حدث فسوف يغير المؤسسات الاجتماعية من خلال تغيير النظم الاقتصادية والثقافية وأهم من هذا كله ذلك الإدراك الذى راح يستشرى لأهمية الاستمرار فى دعم التطور الثقافى، فقد صارت التحديات أهم من أن تحتمل القبول بالأمر الواقع الذى تمثل فيه التفاوتات الثقافية، اختلافات جوهرية فى الأوضاع الاقتصادية والمواقف الاجتماعية، ذلك لأن الثقافة الساكنة هى التى تجعل تفاعلات المجتمع فى حالة جمود، وحين تتغير الثقافة فإن الظروف كافة من حولها تسرى فيها دينامية التغيير .

من ناحية أخرى وعلى المستوى الفنى، فقد أدت (السمسمية) هذه الآلة الوترية بمحدودية مقاماتها الموسيقية دورا هاما نسبيا فى تثبيت روابط الاتصال ما بين من جاءوا إلى مواقع الحفر في مستهل شق قناة السويس وحتى البدايات الأولى فى حياة المدينة ولكنها كأداة للتثقيف الفنى أتى عليها حين من الدهر لم تعد فيه قادرة من خلال أهازيجها وتراثها الشعري الشعبى على أن تظل واقفة فى الساحة وحدها بعد أن شاهدت المدينة الجاليات الأجنبية وهى تكون فرقا موسيقية بأدوات وآلات موسيقية حديثة أكثر قدرة على تحقيق الثراء الموسيقى بما يرتبط به من مجالات إبداع شعرية. ومن ثم أخذت الطبقة المثقفة المصرية ذات الثراء المتوسط تنحو منحى أسر الجاليات الأجنبية فى اقتناء والعزف على آلات وأدوات موسيقية أوروبية.

فى أثناء وفيما بعد الحرب العالمية الأولى راحت القاعدة المدنية (الصناعية والتجارية والخدمية) تنمو من خلال الأجانب الذين رأوا أحجام الرأسمالية الزراعية المصرية عن الدخول في ميادين الصناعة، ومع التوسع الصناعى والتجارى، نشأت فى المدينة طبقة عملية جديدة، إلى جوار طبقة الشغيلة فى الأعمال الهامشية وبذا انقسم مواطنو المدينة المصريين إلى قسمين.. القسم الأول من العاملين فى الأنشطة الصناعية والتجارية التى تقتضى اكتساب قسط من الثقافة، ولذا فقد حرصوا على تشجيع الأنشطة الثقافة والانغماس فيها، والقسم الثانى هم من كانت الثقافة تمثل لهم رفاهية، وإذا أضفنا إلى هذين القسمين إعداد من كانوا يتخرجون فى المدارس، فإن الصورة ستشير إلى نمط من الثقافة صار أكثر رقيا وتعقيدا، هذا النمط، ستولد من تشابكات العلاقات الاقتصادية الاجتماعية الثقافية، إشكالا أكثر تقدما من الإبداعات الثقافية، وبذلك اتسع ميدان الثقافة لدخول أجناس أدبية جديدة على الأدب فى المدينة، مثل القصة القصيرة، والقصة التمثيلية.

وحين وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها ، كانت مرحلة جديدة قد انبلجت فى حلقات

التطور الثقافى، فقد حفلت عمليات مخاض ثورة ١٩١٩. باعتمالات وتغيرات هزت رسوخ الكثير من المسلمات، وأصبحت الرحلة إلى المستقبل تتطلب اكتساب قوى فكرية أخرى مضافة، فالثورة فى الأساس جاءت رفضا لما هو قائم، وتتحرق رغبة فى تجاوزه إلى معادلات جديدة تعطى للثورة أبعادها الحضارية والثقافية ولم تكن بورسعيد بمعزل عن هذه الفورانات، فقد انطلقت فيها المظاهرات ضد قوى الاحتلال فى ٢١ مارس ١٩١٩، كان على رأس التظاهرات حفنة من المثقفين لكن حشودها كانوا من الفحامة وبسطاء الناس، وانطلقت رصاصات القوة الإنجليزية التى تصدت لها لتحصد ٧ قتلى وتجرح نحو ١٧، كانت ذكريات مقاومة قلعة الجميل التى قاومت الغزو الانجليزى فى عام ١٨٨٢ وكانت آخر موقع مصرى استسلم بشرف بطولى نادر، وعلى الفور صنع المواطنون دمية على هيئة ضابط بريطانى اطلقوا عليها اسم المعتمد البريطانى الفيلد مارشال (هينمان إدموند اللنبى) ثم حرقوها تعبيرا عن سخطهم الشديد وثورتهم الهائجة، وتحول هذا الطقس إلى شعيرة تراثية تعبر عن أحد ملامح ثقافة المقاومة.

ومع أن المقاومة كانت فى أساسها رفضا لعمليات الاحتواء والإلغاء، فإن اللغة المشتركة فى مجالات الأعمال والأعمال ولتى يطلق عليها مصطح (lingua Franco) وهى لغة مشتركة قوامها الإيطالية ممزوجة بالفرنسية والأسبانية واليونانية والعربية، وهى لغة التحادث والتخاطب فى موانىء البحر المتوسط كانت قد سادت فى المدينة لكنها لم تتوغل فى الطبقات الأعمق للثقافة وبقيت عند السطح كظاهرة يقتضيها تسيير الأعمال، ومع خروج الجاليات الأجنبية تقلص استعمالها واستعيض عنها بتعبيرات ومصطلحات وطنية محلية . وفى العموم فإن هذه الكلمات المستعارة لم تشكل سوى جزء ثانوى جدا من مجموعة مفردات اللغة الوطنية، لكنها لم تؤثر أبدا فى التراكيب النحوية أو الصرفية أو الأبنية اللغوية الأصلية. فبعد أن كانت اللغة الفرنسية هى اللغة السائدة، صارت اللغة الأنجليزية هى الأكثر انتشارا عقب احتلال عام ١٨٨٢.

وفى مناخ تصارع الثقافات كان لابد أن تعزز الثقافة الوطنية عناصر مقاومتها التى تزيد من مناعتها وتمثلت هذه الطاقات الثقافية فى رعيل من المثقفين ، من أمثال الشيخ عباس الجمل، ومحمد الحديدى، وطاهر الطناحى، وعبد الرحمن شكرى، وإبراهيم أبو كرات، وعباس علام، ود. كامل عليوه، وعلى الساعى، وأحمد عبد اللطيف وحامد البلاسى، ومحمد وجدى شبانة، وحسن حاحا، وعكاشة رمضان، ومحمد فايز جلال، ومحمد راضى، وعلى السوهاجى، ومحمد التيجانى حمزة، وغريب الاسكندرانى، ومحمد الخولانى، ومحمد الهادى السيد، وعبد الحميد حسين، وفؤاد هدية، ومحمود يعقوب، ومحمد الشربينى، ومحمد الدسوقى، ومصطفى أبو سمرة، وأمين بدر، وحلمى رمضان، ومحمود لهيطة، ومحمد شاهين، ومصطفى شردى، وصلاح طايل، وإبراهيم سعدة، وعلى الألفى، ومحمد الألفى، وإبراهيم دراز، وكمال مردان،

وأنور شتا، وعلى بركات، وسامى هويدى، وضياء الدين القاضى، وفؤاد صالح، ومحمد أبو الشهود، وحسن أحمد حسن، وغيرهم كثيرون.

وحين خرجت ثورة ١٩٥٢ من بيضة الأحداث والتطلعات الوطنية، كان لابد أن تأتى معها الموجة الثالثة من الأدباء والمفكرين ا لذين كانوا تجسيدا لتجلياتها الثقافية فى إطار ا لتحولات الفكرية لعصر ما بعد الحرب العالمية الثانية، وكانوا مبدعين فى مجالات الشعر والقصة والمقالة والمسرحية وشتى فروع الثقافة من أمثال د. يوسف نوفل، ومحمد يونس، وسمير العصفورى، ود. محمد السيد سعيد، وسمير معوض، والسيد طلب، ومحمود ياسين ، وعباس أحمد، وقاسم عليوة، وكامل عيد، وفؤاد صالح وإبراهيم البانى، ومحمد عبد القادر، والسيد الخميسى، والسيد زرد، ومجيد سكرانه، وسامح درويش، وعبد الفتاح البيه، ورضا الوكيل، والسيد كراوية، وزكريا رضوان وعبد السلام الألفى وأحمد عوض ومصطفى حجاب، وهدى أحمد جاد، وسكينة فؤاد، ودلال العطوى، وغيرهم كثيرون..

لقد كان ما فعله هؤلاء الرعيل من المثقفين هو إمداد طاحون الثقافة المحلى والقومى بالمزيد من الحنطة ويمكن القول أن بورسعيد لم تتخلف عن أن تكون رافدا ثرا يرقد المجري العام للثقافة فى مصر بالفكر الإبداعى فى مجالات شتى، وإن كانت مشكلات البعد عن البؤرة المركزية فى العاصمة قد حالت دون التدفق الحر بهذه الإبداعات، وتسليط الأضواء بصورة كافية على مثقفيها وأدبائها المبدعين والسماح لهم باحتلال مواقع فى ميدان الأدب المنشور والمطبوع شأنهم فى ذلك شأن ما يسمى بالأقاليم، وإن كانت وزارة الثقافة من خلال سلاسلها قد أفسحت مجالا لعدد منهم فى الأونة الأخيرة.. والكوابح المشار إليها، هى التى أفقدت الأدب البورسعيدى فرصا كثيرة للذيوع والانتشار على المستوى القومى والإقليمى.. وهذه حقيقة لا يمكن إنكارها.. ولعلها تتغير مع ما تتخذه وزارة الثقافة من اهتمامات نحو الأدباء فى المناطق البعيدة عن العاصمة..

الهوامش

(*) بمثل ما أن ميناء (مانيلا) فى الفلبين تصحيف للإسم العربى للميناء الذى كان (أمان الله).

المراجع :

١- الثقافة الإفريقية، دراسات فى عناصر الاستمرار والتغير - تحرير وليم باسكوم وملفيل هيرسكوفتز، ترجمة عبد الملك خليل - المكتبة المصرية - بيروت ١٩٦٦.

٢- مجلة رسالة اليونسكو - الثقافة والتنمية - سبتمبر ١٩٩٦.

بانوراما الحركة الأدبية فى الإسماعيلية

جمال حراجى(*)

بدأت الحركة الأدبية فى محافظة الإسماعيلية فى بداية الستينات حيث قام الأديب فؤاد طلبة والقاص الصحفى محمد صدقى والذى كان فى ذلك الوقت مشرفا على صفحة أدباء الأقاليم بجريدة الجمهورية والصحفى سامى عمارة والذى كان يرأس تحرير جريدة القناة والكاتب الراحل «فتحي رزق» الذى كان يشغل مدير تحرير جريدة القناة ومدير مكتب الأخبار بالاسماعيلية والمراسل العسكرى لها - إنشاء نادى أدباء الإسماعيلية ومعهم أيضا الشاعر «عبد الكريم رجب» والموجود بالسعودية الآن. وتأسس النادى وبدأ فى مزاولة نشاطه وتم استضافة أول مؤتمر لأدباء مصر في الأقاليم عام ١٩٦٨.

ومن هذا المؤتمر الأول بدأت تنطلق الحركة الأدبية فى الإسماعيلية من خلال صفحة ثابتة فى جريدة القناة يتناوب تحريرها عدد من الأدباء فى الإسماعيلية ونستطيع أن نقسم الحركة الأدبية فى الإسماعيلية إلى أجيال وحقب فالحقبة الأولى نستطيع أن نطلق عليها حقبة الزجل وبدأت فى الخمسينات ومرت بمراحل تطور مختلفة حتى الآن..

رائد هذه الحقبة هو الزجال المرحوم «أبو هندية»

وله نتاج زجل يصل إلى ثمانية دواوين ومن نفس الجيل الزجال محمد حسنين وهو زجال مخضرم ومترجم ثم الشاعر والزجال مختار غويبه، وهو زجال عمل بالسياسة، أرخ لثورة ١٩٥٢ من خلال أعماله ثم الشاعر الزجال حسن بيومى وهو أول مراسل صحفى بالاسماعيلية للجرائد القومية، وبعد إنتهاء هذا الجيل فى نهاية الخمسينات والنصف الأول من الستينات والذى كانت من أهم سماته الوعظ والإرشاد والسخرية أحيانا من بعض القضايا، وكان هذا الجيل ينتمى إلى مدرسة الشاعر الزجال الكبير بيرم التونسى، ونعتبره الجيل الأول للحركة الأدبية فى الإسماعيلية فى الشعر والزجل.

(*) شاعر ورئيس نادى الأدب بالاسماعيلية

ثم جاء الجيل الثانى وكان يسلك نفس الدرب وتعلم على يد هذا الجيل الأول وقد بدأ هذا الجيل بالشاعر محمد رمشة ويعتبر من أوائل المشاركين فى الحركة الأدبية فى الستينات والشاعر على الكرسلى وله دور بارز فى الغناء على آلة السمسمية فى الإسماعيلية وله أغانى مشهوره لتشجيع نادى الإسماعيلى مثل أغنية «أصفر وسماوى لون الفنيله البرازيلى،» ويأتى بعده الزجال الاسماعيلى مصطفى محمد ابراهيم والذى ما زال حتى الآن من المشاركين فى الحركة الأدبية وسيد أبو العينين وغريب موسى وشوقى متولى وحسن الجداوى وهذا الجيل ما زال يكتب بنفس الطريقة التى كان يكتب بها الرواد مع إختلاف الموضوعات والظروف المكانية والزمانية ثم جيل أخير من جيل الشباب يحاول أن يتحسس خطاه فى هذا الفن وهم كثيرون وحتى لا نقع فى الخطأ أو النسيان .. ثم تأتى حقبة ثالثة والتى سوف نسميها مجازا بحقبة الشعر الحديث ونبدأها بشعراء العامية، وقد أطلق عليها الراصدون لها والنقاد «ظاهرة شعر العامية» وذلك لأنها الحركة الوحيدة المنظمة والقوية وأفرزت شعراء جيدين على الساحة الأدبية فى مصر..

وهذه الحقبة أيضا نستطيع تقسيمها إلى ثلاثة أجيال الجيل الأول وبدأ فى نهاية السبعينات ومنتصف الثمانينات حيث بدأ بمجموعة الشباك نسبة إلى مجلة الشباك التى كان يصدرها القاص نحاس راضى من بيت ثقافة الشيخ زايد والذى كان مديرا له، وأفرزت تقريبا كل الأجيال الشابة الموجودة حاليا فى الحركة الأدبية ونقسم هذه الحقبة إلى ثلاث فترات :

الفترة الأولى.. وتبدء بالشاعر «عبده المصرى» وهو من أوائل من كتب القصيدة العامية فى الإسماعيلية، ثم الشاعر محمد يوسف أحمد وهو فنان تشكيلى وله العديد من القصائد المنشورة وله ثلاثة دواوين الديوان الأول بعنوان «جايز نونس بعضنا» عام ٧٩ وليل الثلاثينى عام ٩٢ ولبن العصفور عام ٩٩٤- ، ودراسة نقدية لخمس شعراء من العامية بالاسماعيلية عام ١٩٩٦.

ثم الشاعر «ابراهيم عمر» وهو أحد الشعراء الجيدين وله العديد من الكتابات العامية والقصيدة عند «إبراهيم» عالم غير عادى رغم بساطة لغته الشعرية وكثافة الصورة الجمالية عنده ثم نأتى للجيل الثانى والذى يبدأ بالشاعر «مدحت منير» وهو شاعر متميز وباحث شعبى واستطاع أن يستفيد من الموروث الشعبى بشكل جيد وينتظر ديوانه الأول جمل على حيط الجيران من إصدارات الهيئة، والشاعر أسامه مرسى (بالسعودية الآن) والشاعر خالد حريب شاعر عامية متميز وصحفى وله ديوان بعنوان عصافير فى الفراغ صادر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة ثم الشاعر جلال الجيزاوى وهو شاعر مجتهد ويحمل هموم القصيدة العامية وله ديوان «فتايت من ورق» صادر عن المشربية بالسويس والشاعر اسماعيل مسعود وله إبداعات بالعامية وغنائية والشاعر أحمد خليفة له ديوان «أحلى ما فيكى مشهدك» وديوان مشترك مع الشاعر محسن عموشة وهو أحد الشعراء الذين ينتمون إلى الجيل الثالث.. ثم الشعراء حمدى سليمان وفايز الجبالى ومحمد عبد الوهاب عيد عبد الرحمن ومحد عبده على وعيسى هارون وعلى أبو المجد وأشرف حسين ثم الأصوات النسائية وتبدأ بالشاعرة نهله عبد الحميد وعبير عبد الله - ومنى ذكرى - وغيرهم وأيضا ينتمى كاتب هذه السطور إلى الجيل الثانى من هذه الحقبة - وله ديوان بعنوان «مع النواصى » على نفقته الحاصة عام

١٩٨٩ ثم ديوان «إزاى بخاف» الصادر عن ثقافة الإسماعيلية عام ١٩٩٧ - ثم نأتى إلى المرحلة الأخيرة والجيل الحالى والذى بدأ فى منتصف التسعينات ويقف على رأس القائمة الشاعر ناصر محمود وهو مسرحى ممثل وكاتب استطاع أن يخرج من عباءة الاخرين، ويحفر لنفسه مكانا متميزا على قمة الجيل الثالث، ثم شارك فى هذا الجيل من الشعراء فتحى نجم وعطيه الجندى وشوقى عبد الوهاب ونيفين اسماعيل وهناك شعراء ينتمون إلى الجيل الثانى ولكنهم أنقطعوا فترة عن الشعر وهم محمد عبد الوهاب ومحمد عبد المجيد ومحمد عبده على وغيرهم.

وهذه الحقبة تشترك فى الثورة على الشكل التقليدى للقصيدة وتحديثها.

وقبل أن ندخل فى قصيدة الفصحى يجب أن نذكر أن هناك بعض الشعراء وهم من جيل «الرواد» أو الجيل الذى سبق الأدباء الشبان فى الاسماعيلية وهم الشاعر سعيد سلام وله ديوان «وحلمت خير» وكتب العديد من القصائد الفصحى والأعمال التليفزيونية والإذاعية والشاعر حافظ الصادق وله ديوان «أحب الناس» وهو شاعر يهتم بالتراث وشاعر فرقة الصامدين الأول وله تاريخ مشرف فى الحركة الأدبية .

أما شعراء الفصحى والذى بدأ من الستينيات أيضا - فينقسم إلى جيل الرواد والقصيدة العمودية ثم الشعر الحديث. فبدأت بالقصيدة العمودية ومن روادها الشاعر الدكتور غريب محمد غريب ومحمد الوكيل ومحمد سعد بيومى ومحمود عبد الرحمن(فايد) وعبد النبى شلتوت (فايد) ومحمد محمد رمضان والراحل على حسن السيد وله ديوان «من أغانى الربيع» والشاعر محمد غيث وأحمد مصطفى وعبد النبى خطاب وإبراهيم السيد خليل والشاعره سلمى الموافى ووفاء السندوينى، - وآخرين

والفترة الثانية بدأت بالشاعر «سناء الحمد بدوى» رئيس نادى الأدب فى عام ٨٤ ورئيس تحريرجريدة القناة فى ذلك الوقت وله ديوان «أغانى السندباد» وهذا الديوان تم ترجمته إلى عدة لغات، والشاعر الدكتور عبد المجيد أحمد عبد المجيد مدرس مساعد بكلية طب جامعة القناة وله ديوانين الأول «نزيف تأوهات طائر جريح» وديوان صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة فى سلسلة أصوات أدبية. والشاعر محمود بدوى الشريف والشاعر المستشار محمد داوود والشاعر ابراهيم حنفى (القنطرة). ثم يأتى دور الشعراء الشبان وهم منظمون على هيئة جيل واحد من أهم سماته الحداثة فى القصيدة والتحرر من الشكل العمودى للقصيدة والاتجاه إلى المفهوم الحديث. وإن كان فى بعض القصائد يظهر الشكل الرومانتيكى مثل ماحدث عند الشاعر حسن السيد حسن وله «ديوان فى ذاكرة الأيام ومن نفس الجيل الشاعر الدكتور «محمد المصرى» ومحمد محمد رمضان (الأبن) ومحمد سعيد رشاد وأحمد مطاوع من «القنطرة» وفردوس عبد الرحمن ومحمد الجرايحى والشاعر السيد أمام وهو شاعر جيد ومتميز وجوزفين ريمون الحلو ، وأمل سليمان وسيد أحمد ابراهيمو الشاعر سمير أبو المجد حافظ وهو كاتب إذاعى أيضا، وصحفى والشاعره نهله لطفى ، وشقيقتها هاله لطفى والشاعرة ثناء هاشم - والشاعر عماد صيام والشاعر حسن عبد الشافى والذى له دراسات فى الأدب وشعر الفصحى فى الإسماعيلية لأبناء جيله وهناك أيضا شعراء آخرين مثل ياسر محمد وخالد صالح وخالد حجاج وغيرهم.

القصة والرواية فى الإسماعيلية

أما عن الرواية فلها أيضا رواد، المعلومات التى توصلنا إليها لم تجزم بأن فى فترة الخمسينيات كان يوجد كتاب رواية إلا - الكاتب الكبير أطال الله فى عمره الأديب «فؤاد طلبه» وله العديد من الروايات والمجموعات القصصية نذكر منها ومعى نصف القمر ، وتحت القبة، ودراسة نقدية عن يوسف إدريس، وفنون الضمة، وعريس للنبت وحصان للولد، وغيرها .

ثم الكاتب زكريا غزالى وله الأراجوز وأولاده الخمسة مسرحية وبعض الكتابات القصصية المنشورة والأديب محمد عبد الله عيسى وله روايات كثيرة نذكر منها الطاحونة - القبو - الخروج «عباس السابع والعطارين» والكاتب والقاص نحاس راضى الصحفى بالعالم اليوم ورئيس تحرير جريدة القناة السابق وله مجموعة قصصية بعنوان «الخروج من حدائق البرتقال» هذه المجموعة فتحت عالم آخر للقصة المكثفة والتى تعتبر من أحدث الفن القصصى فى مصر، نشر العديد من أعماله فى المجلات والجرائد ثم القاص محمد عيسى القبرى وله مجموعة بعنوان «أحزان كفر حرب» والعديد من القصص التى نشرت بالجرائد والمجلات المصرية والعربية وله دور مؤثر فى الحركة الأدبية فى الاسماعيلية. والقاص عبد الحميد البسيونى وله مجموعة قصصية سنة ٧٣ ومجموعة أخرى بعنوان «أخطاء صغيرة» صادرة عن ثقافة الإسماعيلية سنة ١٩٩٦ وهو أيضا من الأدباء المؤثرين فى الإسماعيلية. والقاص رمضان غازى وهو واحد من كتاب القصة التي تعتمد على الحكاية ويشاركه فى هذا الفن الكاتب والقاص مصطفى العربى والكاتب على سعيد كيلانى ويأخذ الكاتب رمسيس زخارى شكل آخر فى الكتابة القصصية والتى تعتمد على القصة الطويلة القصيرة.

ثم نأتى إلى جيل آخر أو جيل حديث صاحب رؤية مختلفة فى الكتابة يعتمد على التكثيف والرؤية العقلانية فى الكتابة ويقف على رأس هذه القائمة القاص أحمد أبو المعاطى وله العديد من القصص المنشورة فى الجرائد والمجلات والقاص جمال عبد المعتمد وله العديد من الكتابات وحصل على العديد من الجوائز والقاص عصام رجب وأسامة حسن وغيرهم - وما زالت هناك تجارب لم تنضج بعد لبعض الكتاب في الإسماعيلية.

ومن الأصوات النسائية فى الرواية الكاتبة ميرفت أدريس ولها رواية حديثة بعنوان «أنا وقطتى والحرب» والكاتب والمذيعة «مها عجلان» ولها دور مؤثر فى الحركة الأدبية من خلال برنامجها «سباق الأدباء» فى تليفزيون القناة الرابعة والذى صدر من خلاله ديوان لمبدعى إقليم القناة وسيناء خلال المؤتمر السابع لأدباء مصر فى الأقاليم. ولها عدة كتابات قصصية وخواطر شعرية.

خاتمة:

لم نقصد التأريخ للحركة الأدبية فى الإسماعيلية بقدر قصدنا رصد هذه الحركة على أرض الاسماعيلية..

قد نكون نسينا بعض الأسماء فنلتمس المعذرة من هؤلاء الذين نسيناهم - أيضا قد نكون أهدرنا حقوق بعض المؤثرين والأدباء ا لجيدين فى هذه المدينة وعزرنا المساحة فقط- وسوف نحاول فى مشروع آخر فرد صفحات أكثر إتساعا لهذه الحركة الأدبية».

محاور الثقافة الشفاهية لقبائل سيناء
ملاحظات ومعاينات مبدأية

أشرف العنانى(*)

ربما يعتبرنى البعض مغاليا إن قلت بأن ما نعرفه عن سيناء – خصوصا فيما يتعلق بالجغرافيا البشرية – لا يعدو أن يكون مجرد قشور للحقيقة.. لكن ذلك – وعن معاينة موضوعية – هو الواقع المؤسف.. الأدهى من ذلك هو أن تلك القشور – سواء كانت ذا طابع إيجابى أو سلبى – لا تحمل سوى وجهة نظر إعلانية «لا أقول إعلامية» وهذه الرؤية تفتقد غالبا إلى الموضوعية وتجنح بإنحراف شديد إلى العموميات والتوصيفات التى تنزع إلي المطلق الملفق فى أكثر الأحوال.

من هنا تأتى أهمية حاجتنا إلى رسم صورة موضوعية لإنسان سيناء وخصوصا فيما يتعلق بثقافته. لذا كانت تلك المساهمة التى أعتبرها خطوة أولى لما أعتقد بأنه مشوار طويل علىّ – بشكل خاص – أن أواصله للنهاية..

-١-

بداية لابد من التعرف على البعدين (الجغرافى والتاريخى) لقبائل سيناء لما لهما من تأثيرات أساسية فى الموضوع الذى نحن بصدده، وفى هذا السياق أشير – كرصد أول – إلى أن غالبية هذه القبائل التى تسكن سيناء وفدت بشكل أساسى من الجزيرة العربية على فترات متفاوتة..

أما تشكيل قبائل سيناء الأساسية الحالى فهو كالتالى :

فى شمال سيناء، وبداية من القنطرة شرق» وحتى بعد «بئر العبد» تسكن قبيلة «البياضية»، وهم (كما يقولون) من تخلف من رحلة الهلالية إلى تونس، وفى هذا السياق

(*) أديب وباحث ويعمل بمديرية صحة العريش

ينبغي أن أذكر العلاقات الوثيقة التى تربطهم بقبائل «أولاد على» فى الصحراء الغربية ومرسى مطروح، مع الأخذ فى الاعتبار أن «أولاد على» أيضا يعتقدون بأنهم من بقايا رحلة الهلالية إلى تونس.. فإذا ما تجاوزنا بئر العبد وكنا على مشارف العريش فنجد قبيلة «السواركة» (قيل «السوالكة» فى الأساس لأنهم كانوا يسلكون الجبال).. وينبغى الإشارة إلى أن هذه القبيلة هى أكبر قبائل سيناء عددا، وتسكن فى المساحة ما بين مشارف «العريش» وحتى مشارف «رفح» مرورا بالشيخ زويد، وعلى حد قول أبناء القبيلة فى كتاب نعوم شقير وفى حوارات خاصة مع كاتب هذه السطور فإنهم أتوا من منطقة تطل على الخليج العربى «ربما تكون فى موضع دولة الإمارات العربية المتحدة كما يقولون» أما حوالى مدينة رفح فتسكن قبيلة «الرميلات» وقد نزحت إلى رفح من صحراء فلسطين.

هذا ما يمكن قوله عن قبائل شمال سيناء، فإذا ما هبطنا جنوبا بإتجاه وسط سيناء فسنجد قبيلة «التياها» التى تسكن هضبة «التيه»، وعن أصولهم يقول أبناؤها أنهم أحفاد أبى زيد الهلالى سلامة، وفى ذلك يقتربون من أقوال أبناء «البياضية» وإن كانوا أكثر تطرفا فى مسألة نسبهم لأبى زيد الهلالى، غير أن أبناء سيناء يتندرون على «التياها» بأنهم بقايا أتباع النبى موسى الذين تاهوا فى صحراء سيناء أربعين عاما، وربما يعود ذلك إلى إعتقادهم (أقصد اعتقاد أبناء سيناء) بالصلة الوثيقة بين اسم قبيلة «التياها» واسم هضبة التيه التى يسكنوها. هذا وتجاور قبيلة «التياها» من جهة الشرق فى وسط سيناء قبيلة «الترابين» التى تمتد المساحة التى تسكنها إلى جنوب سيناء أيضا، وقبيلة «الترابين» من أقدم القبائل التى سكنت سيناء، وتشير بعض القرائن إلى أنها ربما وفدت إلى سيناء قبل الفتح الإسلامى، وإن كانت هذه القرائن غير كافية بجدارة لتثبيت هذا كحقيقة، أما قبيلة «بلى» فتجاور قبيلة «التياها» من جهة الغرب، وأعترف هنا أن قبيلة بلى من القبائل التي تظل غامضة – على الأقل بالنسبة لى – من ناحية أصولها وتاريخ وفودها إلى سيناء .

ومن الوسط ننتقل إلى الجنوب حيث تتواجد قبيلة «الترابين» أيضا فى الجنوب الشرقى تجاورها ابتداء من نويبع قبيلة «مزينة» التى تقاسم قبيلة الترابين مدينة «نويبع» فهناك نويبع ترابين جهة الشرق ونويبع مزينة جهة الغرب» ثم يلى قبيلة «مزينة» قبيلة «القرارشة» من جهة الغرب وعن أصولهم يقولون بأنهم من «قريش» كما يوحى بذلك اسمهم، وينغبى هنا أن نشير إلى أن هذا يدع لهم مكانة خاصة بين قبائل سيناء على وجه العموم وجنوب سيناء على وجه الخصوص، كما ينبغي الإشارة إلى أن قبيلة «القرارشة» تشارك إلى حد بعيد «الترابين» فى أنهما من أقدم القبائل التى وفدت من الجزيرة العربية وسكنا سيناء، هذا ويسكن الطورة – ومنهم «الجبالية» – مدينة الطور وحواليها .

يبقي أن ألفت النظر إلى مجموعة ملاحظات فى سياق هذا الحديث، أولها أن هناك قبيلة على صلة وثيقة بقبائل سيناء حتى الآن على الرغم من أن معظم هذه القبلة [illegible] ى أماكن

متفرقة فى مصر، هذه القبيلة هى «المساعيد.. أبناء مسعود» الذين تسمى منطقة على مشارف العريش باسمهم وكانوا يسكنونها كما أجمع على ذلك أبناء القبائل الأخرى، وكانت لهم بئر شهيرة بمائها العذبة وكان الناس يردون على هذه البئر (لحلاوة طعم مائها) من كل صوب وحد فى سيناء. من هذا أتى الاسم على عكس الرواية الإعلانية «بالنون» الملفقة التي تدعى أن الاسم يرجع إلى قصة حدثت أثناء الفتح الإسلامى، وما حدث – فى رأيهم- أن عمرو بن العاص عندما دخل سيناء ولم يجد مقاومة تذكر أمر جنوده بأن يدقوا الخيام ويعسكروا للراحة قائلا : استريحوا يا رفاق «فالمساء عيد» ومن هنا جاءت التسمية ، مما يذكرنى بالرواية الشعبية عن نبات «الجعضيد» وعلاقته بالنبى محمد (ص) وتحريفه من «الجوع ضاع» «للجوع ضيد»، مع الفارق هنا فى أن الحكاية الأخيرة مقبولة لعدم ضررها التاريخى .

-٢-

لم يكن هذا التنوع للأصول الجغرافية والتاريخية التى تحدد الجهات التى وفدت منها القبائل والجماعات البشرية التى تسكن سيناء وزمن هذا الوفود، أقول لم يكن هذا التنوع بلا مردود ثقافى، إذ أنه أثر تأثيرا كبيرا على الثقافة الشفاهية لإنسان سيناء بوجه عام، وأبناء كل قبيلة على حدة بوجه خاص، إذا إخذنا فى الاعتبار أهمية الحوار المكانى – داخل سيناء – بين كل قبيلة وأخرى، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى أهمية جوار كل قبيلة مع خارج سيناء ، سواء كان هذا الحوار بإتجاه الشرق (فلسطين شمالا والأردن والسعودية جنوبا) .

هنا ينبغى الإشادة باللهجة (اللغة الحياتية التي حققت إنجازات أسطورية فى شكلها الشفاهى أكثر مما حققته اللغة فى شكلها الكتابى أو الرسمى) بوصفها سجلا أركيولجيا حيا – إذا جاز لنا استعارة هذا التعبير من علم الحفريات – لكل التأثيرات المتبادلة بين اللهجات داخل سيناء وبين اللهجات التى تتماس معها من خارج سيناء، وفى هذا السياق فإننى أعتبر لهجة كل من «العرايشية» و«الطورة» نموذجين مثاليين للرصد ومعاينة العلامات والإشارات الخاصة، بوصفهما تجمعين شبه حضريين، والتجمعات البشرية الحضرية وشبه الحضرية أكثر انفتاحا مما يجعلها تجمعات ماصة خصوصا لما يتعلق بثقافتها وعلى رأس هذه الثقافة فإن اللهجة هى مؤشرها الأول والأخير، وذلك على عكس الجماعات الريفية أو البدوية على وجه الخصوص، فالقبيلة شكل اجتماعى مغلق لايستقبل إلا فى أضيق الحدود ومنحنى نموه إلى الداخل، لذا فاللهجة داخل القبيلة أكثر ثباتا إلى حد بعيد، وهذا هو السبب الرئيسى للاختلافات فى لهجة كل قبيلة عن الأخرى، هذه الاختلافات حتى وإن ذاب وتراجع العديد منها نتيجة الجوار المكانى ولكن ستظل هناك إشارات وعلامات قوية على تنوع الأماكن التى وفدت منها قبائل سيناء والفترات الزمنية المتفاوتة التى شهدت ذلك.

أرى أنه من المناسب الآن وقبل الدخول إلى التفصيلات التى ستضع النقاط على الحروف

فى كل ما تقدم - أرى أنه وبعد ذلك التقديم ينبغى القول : إذا كان علماء الاجتماع في كثير من الأحيان يؤمنون بمبدأ «فتش عن المرأة» على اعتبار أن وراء كل جريمة امرأة، فإننى أؤمن بمقولة «فتش عن البدوى» فيما يتعلق بالتأثير على اللغة على وجه العموم، واللهجات على وجه الخصوص، وهذه ليست مقولة مجانية فهناك إشارات عديدة تثبت ذلك، ودعونا نتذكر على سبيل المثال لا الحصر لمسة، «ابن عروس» الأسطورية، وتأثيره القوى على العامية المصرية (لغة الحياة، وليس شعر العامية)، ولم لا نتذكر أن «الأعراب» كانوا - فيما وصل إلينا من تراث - المرجع الأساسى للغة قبل وبعد الإسلام، ولست فى حاجة إلى أن أسوق أمثلة يعرفها الجميع عن تلك الحقيقة.

أما بخصوص النموذجين اللذين أشرت إليهما (اللهجة العرايشية ولهجة الطورة) ، فتبدو اللهجة العرايشية أكثر إقترابا لما أشرت إليه، فهى مصهور لخليط من اللهجات (لهجة بدو سيناء «قبيلة السواركة على وجه الخصوص»- رائحة من اللهجة الفلسطينية «خصوصا الغزاوية» - العامية المصرية) وإذا تركنا لأنفسنا العنان سنستطيع الحصول على أدلة لاحصر لا علي ما نقول ولكن سنكتفى بإشارات سريعة تفى بالغرض، فأسماء الإشارة للمفرد المذكر والمؤنث فى لهجة «قبيلة السواركة» هى «هادا» للمذكر و«هيدى» بتخفيف الياء ومدها فى خلفية ألف مقصورة للمؤنث، وفى لهجة أهل العريش «هادا» للمذكر و«هادى» للمؤنث (لاحظ أن هناك تماثل مع تباين طفيف فيما يخص المفرد المؤنث)، هذا وتتفق لهجة أهل العريش فى مواضع كثيرة مع السمات العامة التى تجمع اللهجة السيناوية فى العموم، مثل «وين؟؟» للسؤال عن المكان و«كيف حالك» (بكسر الكاف) ومعروف معناها و«إيش بدك» يعنى ماذا تريد بتحريف بسيط من «أيش ودك» فى اللهجة البدوية وهذه الجملة تعتبر نقطة تلاقى مع اللهجة الفلسطينية التى تنطقها هكذا : «ايش بدك».

أما عن نقاط الاتفاق مع العامية المصرية فكثيرة فنذكر منها «هنا» (بكسر الهاء) التى تستعملها اللهجة العرايشية بنفس الكيفية بينما هى «هون» فى اللهجة الفلسطينية، و«إهنيه» (بتسكين الهاء وتشديد الياء) فى اللهجة البدوية.

هذا ولم يقتصر التأثير على اللهجة وإنما امتد إلى المعتقد الشعبى، وكما كانت للثلاثة اللذين أشرت إليهم «بدو سيناء - الفلسطينية - أبناء الوادى» تأثيرات على اللهجة فلهم أيضا تأثيرات فى المعتقد الشعبى، وذلك موضوع سيجور على ما نعتزم استخلاصه إن أردنا الخوض فيه.

إذا كنا قد استطعنا بالعلامات المشتركة الوصول إلى منابع لهجة أبناء العريش فإننى أعتقد أن لهجة أهل الطور هى الأخرى مزيج للهجة السوايسةولهجة بدو جنوب سيناء وإن كنت لا أملك معاينات واقعية لذلك «وهو ما سيحدث فى سياق مشروع أعتزم القيام به».

وعودة إلى الاختلافات العينية بين القبائل فى اللهجة أقول أننا نستطيع - وكإيجاز

مبدأى- تقسيم القبائل إلى قبائل الشمال وقبائل الجنوب وفيما بينهما قبائل الوسط، وذلك لتلافى تأثير المجاورة المكانية، هذا ومرد النزوع إلى البحث عن تلك الإختلافات هو تأكيد تأثير تنوع الأصول القبلية والظرف التاريخى المتفاوت لوفود تلك القبائل .

هذاوأمثلة هذه الاختلافات عديدة، ولكن قبل الإشارة إلى نماذج منها ينبغى أن نعر ف- وكبديهية أولى - أن لهجة قبائل جنوب سيناء أكثر صعوبة - وباعتراف أبناء قبائل الشمال - من لهجة قبائل الشمال، للدرجة التى يصل فيها الأمر إلى أن بعضا من أبناء قبائل الشمال «الشباب على وجه الخصوص» يقفون مذهولين أمام مجموعة من أبناء الجنوب تتحادث فيما بينها، ويبدو للعيان عجزهم عن فهم ما يقولونه!!.

أما الاختلافات السابق التنويه عنها وعن دلالتها فتبدو كإختلافات لتحديد الهوية، أو بمعنى أدق لتأكيد النسق القبلى الذى تعتبر اللهجة إحدى معالمه، ولما كنا - وكإيجاز - قسمنا قبائل سيناء إلى قبائل الجنوب وقبائل الشمال فستأتى نماذج الاختلافات أيضا تبعا لهذا التقسيم

وكمثال أول فإن إسما الإشارة عند قبائل الجنوب هما «ذه» للمفرد المذكر و« ذى» للمفرد المؤنث، فى حين أنهما «هادا» و«هيدى» فى الشمال كما تقدم، (وربما يتساءل أحد لماذا التركيز على أدوات الوصل تحديدا، وأقول فى ذلك أن أدوات الوصل هى العمود الفقرى لأى لغة أو هى تحديدا - فيما يخص اللهجات المحلية - أهم تجليات الاختلاف)، وغير النموذج الأول هناك تقابلات أخرى، فعند قبائل الشمال يقال عن الأطفال «طنيات» ومفردها «طنى» (ربما يكون لها علاقة بالضنى مع اعتبار أنهم بنطقونها بالطة وليس بالظة) أما عند قبائل الجنوب فيقال عنهم «ظعوف» ومفردها ظعف (فى اللهجة السيناوية عموما تنطق « الضاد» «ظه». فيقولون «تفظلوا» بدلا من «تفضلوا» وظربه بدلا من ضربه)، ومن الأمثلة أيضا يقولون فى الشمال عن الكثبان الرملية «برصة» (فى الأصل برث) بينما يقولون عنها فى الجنوب «حماده»، هذا ولا تتوقف الإختلافات عند حدود تلك الأمثلة والنماذج ولكننا سنكتفى بما أوردنا كعلامات على ما أردنا قوله.. يبقى أن أقول أن البدوى إذا كان يرى فى حفظ نسبه أبا عن سابع جد ضرورة لوجوده وبقاءه أينما يحل، فإن لغته هى الأخرى لابد أن تحفظ داخل جماعته الصغيرة أو الكبيرة، هذه الجماعة التى تشاركه فى الأنساب واللغة غير مسموح بإختراقها من الخارج بأي حالة من الأحوال وذلك شرط أساسى للنسق القبلى. والمبدأ فى ذلك هو أنه لا مانع - بخصوص الثوابت ومنها اللغة - أن يؤثر فيمن حوله، ولكن غير مسموح بالمرة - إلا فى أضيق الحدود التى تفرضها الحاجة الماسة أن تتأثر أو تتحول هذه الثوابت التى يعتبرها أساس وجوده.

من هنا فالتشابه الكبير بين لهجة قبيلة البياضية وبين لهجة أبناء محافظة الشرقية يرجع - فى رأيى الخاص - إلى تأثير قبيلة البياضية وليس العكس.

إذا كنا قد نوهنا – قدر المستطاع – إلى التأثير المتبادل بين القبائل الوافدة إلى سيناء إضافة إلى تأثير هذه القبائل على خارج سيناء (تأثير لهجة البياضية على سكان محافظة الشرقية كمثال، وهنا يجب الإشارة إلى أن عدد لا بأس به من سكان الشرقية نزحوا في الأساس إليها من سيناء)، وقد اتخذنا اللهجة كعلامة بارزة لهذا التأثير، وأود الإشارة في هذا السياق إلى هذه المعاينات بوصفها نواة لا كمشروع متكامل، المهم أنني أرى أن الفائدة العظيمة لإثارة هذه القضية هي طرح الأسئلة الأهم – من وجهة نظري – والمقصود هنا بالأهم هو أنها ستصل بنا إلى حل الكثير من شفرات الثقافة الشفاهية لقبائل سيناء.. أحد تلك الأسئلة هو الاتي :

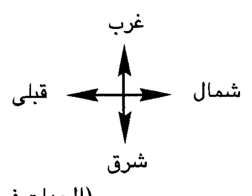
– عندما وفدت هذه القبائل إلى سيناء.. هل لجأوا إلى مكان ليس فيه بشر؟ أو بمعنى أصح هل كانت سيناء مأهولة أم لا؟

والإجابة التلقائية لذلك السؤال هي النفي ولكن لايملك أحد رسم صورة دقيقة عن أوضاع سيناء السكانية قبل وفود هذه القبائل، وإن كنا نمتلك دلائل تاريخية على هذا!!، فيكفي الإشارة إلى ثلاث تجمعات بشرية ثابتة تاريخيا أولها.. مدينة ببلوزا عند مصب الفرع البيلوزى التى سميت بعد الفتح الإسلامي باسم «الفرما» ومكانها الحالى قرية بالوظة فى شمال سيناء ثم ميناء «ريثو» الطور حاليا، ثم مدينة «رينكلورا» بلدة مجدوعى الأنوف التى كانت بمثابة منفى للخارجين عن القانون أيام الفراعنة ومكانها الآن مدينة العريش، كما أن هناك دلائل على أن «الأنباط» كان لديهم وجود فى سيناء، و«الأنباط» هم جماعة تاريخية كانت لها مملكتها وعاصمتها «البتراء» وكانت تسكن على خليج العقبة فى الأردن وشمال السعودية على أن هذا الوجود لم يثبت كتواجد سكنى، وربما كانت تلك الآثار المتخلفة عنهم هى الآثار التي تبقت من رحلاتهم المتبادلة مع الدولة المصرية القديمة، وفى هذا السياق لسنا بحاجة إلى الحديث عن الوجود الفرعونى الأساسى فى سيناء، هذا الوجود الذى حدد نفوذه بحدود ربما تكون أقدم حدود معروفة فى التاريخ فإلى وقت قريب «مطلع القرن العشرين» كان فى مدينة رفح «را–يح» الفرعونية عمودا الحدود الشهيران اللذان أشير إليهما فى العديد من المصادر التاريخية، ولن أتكلم عن معبد «سرابيط الخادم» ولا عن «بر – آمون» على مصب الفرع السابع «البيلوزى» التي أصبحت فى عهد الاحتلال اليونانى «بيلوزا» ثم فى العهد الإسلامى «برما» (من تحريف عن الأسم الأصلى) ثم «فرما» فيما بعد تماما مثل «را– يح / رفح»، وغير الكيانات الثابتة التابعة للدولة الفرعونية كانت هناك – على ما أعتقد – جماعات بشرية متناثرة فى ربوع سيناء هى سكان سيناء الأصليين، وكانوا بشكل دائم خارجين على القانون، لذا فقد كانوا مصدر إزعاج متواتر لملوك الدولة المصرية فى معظم عهودها، من هنا كانت طقوس التنصيب لفرعون جديد تشترط خروج هذا الفرعون فى حملة لتمشيط سيناء من

كل أشكال الخروج على القانون، وبعدها يستحم الفرعون الجديد فى حمام « فرعون» ليعود فرعونا جديدا.

خلاصة هذا أن سيناء لم تكن خالية حين وفدت إليها هذه القبائل وأحسب أن تأثيرات قوية أثرت فى ثقافة قبائل سيناء ترجع لهذا الوجود، فعلى سبيل المثال هناك علامات فى تلك الثقافة الشفاهية تثير أسئلة قوية عن مصادر هذه العلامات التى لا ترتبط بثقافة الجزيرة العربية التى وفدت منها هذه القبائل من قريب أو بعيد.. وأول هذه العلامات هو اختلاف الجهات الأربعة لدى أبناء سيناء عن الجهات الأصلية، مع إعتبار أن هذا الإختلاف قائم إلى يومنا هذا.

فهم يرون ويتعاملون مع الجهات كالآتى (الشمال الأصلى هو الغرب عندهم، والجنوب الأصلى هو الشرق عندهم، والشرق الأصلى هو الشمال عندهم والغرب الأصلى هو القبلى عندهم).



(الجهات فى المعتقد الشفهى السيناوى)

لهذا الاعتقاد علاقة قوية بمفردة «قمران» فالقمران فى اللهجة السيناوية هو الشخص الذى فقدت بوصلة رأسه القدرة على تحديد الاتجاهات (لاحظ علاقة القمر بما تشير إليه المفردة من دلالة).

– فى السامر البدوى أيضا يقف الرجال على شكل قوس (هلال) وهم يصفقون ويغنون «للحاشية» (المرأة التي ترقص بسيف أو عصا فى وسطهم)

– في حالة «خسوف» أو «كسوف» القمر يعتقد السيناوى أن أحدا ما سحر له، وفى اعتقاده أن ما يفسد هذا السحر هو عمل أشياء من قبيل قلب النعال، وهو ما يفعله فور رؤيته لأحد هذين الظاهرتين.

وإلى الآن لم أستطع تحديد دقيق لمنابع هذه العلامات وإن كنت فى سبيلى لعمل ذلك، ومن هذه العلامات أيضا إضافة إلى ما تقدم (العلامات السابقة مجموعة في سياق واحد لاعتقادى أن لها علاقة خاصة ببعضها البعض) – أقول من ضمن هذه العلامات أيضا الرقم (٤٠) المقدس في الأساس عند الفراعنة ثم عند اليهود (٤٠ عاما من التيه فى سيناء) وأول مظاهر هذه العلامة هى «الأربعانية» وهى فترة صقيع من أقسى أيام الشتاء ومدتها (٤٠) يوما تتراوح بين يناير وفبراير.

هنا ينبغى أن نقول: أنه كما كان للوجود السابق تأثير على القبائل التى وفدت إلى سيناء فإنها - أقصد هذه القبائل - وفدت بما حملته من ثقافة الجزيرة العربية التى جاءت منها ومظاهر هذا كثيرة، بداية من اللغة التى لسنا فى حاجة لإعادة الحديث عن إرتباطها الوثيق بلغة الجزيرة العربية، لكن أهم تلك المظاهر هى مجموعة القيم الشفهية التى حملتها معها هذه القبائل وحافظت على معظمها إلى وقتنا هذا، وأول هذه القيم هى الاعتقاد فى الأعراق والأنساب وصلات الدم للدرجة التى تصل إلى استخدام ذلك مع الحيوانات، وتحديدا مع الخيل والإبل لما لهذين الحيوانين من مكانة خاصة لدى البدوى، وهو يعتبر الخيول الأصيلة المحفوظ نسبها هى الأجدر بالاقتناء، ومثل ذلك الإبل الأصيلة، وتحمل رواياتهم وقصصهم الأسطورية عنها الكثير من الدلالات التى ترجح مميزاتها بعكس الإبل العكد (الغير أصيلة) التى لا يستعملونها إلا فى الأعمال الوضيعة كالحرث وخلافه.. هذا ولا يتوقف هذا الاعتقاد عند كونه إحدى القيم التى يؤمن بها البدوى ولكنه يمتد إلى سلوك البدوى مع الأخر (خارج)، فالبدوى السيناوى يقسم الناس خارج قبيلته إلى قسمين لا ثالث لهما، الأول هو الناس المعروف نسبهم (وهم غالبا عرب صحراويون حتى وإن عاشوا فى المدن)، وهذا القسم يراه البدوى جدير بالتواصل الإنسانى وعمل العلاقات الإنسانية معه سواء أكانت هناك مصلحة لهذه العلاقة أو لا ، أما القسم الثانى فهو ما يسميه السيناويون بالفلاحين (والفلاح هنا لا يعنى المزارع ولكن يعنى فى اعتقادهم من لا أصل له ولا نسب وهى فى عرفهم أقرب إلى السبة) وهم غالبا ما دون العرب الصحراويون سواء كانوا يسكنون الريف أو المدن.

هذا وقد كانت سيناء مسرحا فريدا لعودة بعض القيم الشفهية العربية القديمة التي حد الإسلام منها، ونذكر فى هذا السياق علامتين واضحتين لذلك، أولاهما حروب القبائل التي ظلت رحاها دائرة إلى ما قبل العشرين بقليل، وكما كانت الحروب فى الجاهلية للتنازع على أماكن المياه فمن الواضح أيضا أن معظم هذه الحروب دارت أيضا للتنازع على ملكية مصادر المياه فى سيناء الشحيحة بمصادرها المائية، ولما كان السيناويين فى حاجة إلى تسجيل وقائع هذه الحروب فقد ابتكروا شكلا شعريا مطولا، «يقترب من المعلقات» وهذا الشكل يسمى عندهم «بالقصيد»، هذا ولكل قبيلة قصيدها الخاص الذى سجلت فيه تاريخها وحروبها وأنسابها، وغالبا ما يقال القصيد بمصاحبة «الربابة» وهنا ينبغى الإشارة إلى أن الربابة وفدت مع قبائل سيناء من الجزيرة العربية وهى تختلف عن ربابة الصعيد فى الشكل فربابة سيناء صندوق نغمها مربع على عكس ربابة الصعيد التي يصنع صندوق النغم فيها من ثمرة الجوز.. وكما تقدم فإن القصيد يشابه «المعلقات» إلى حد كبير فى شكلها الملحمى والمقدمات وأن كانت «المعلقة» تبدأ بالوقوف على الأطلال ، و«القصيد» يبدأ بالصلاة والنسيب للنبى محمد (ص) . ومن ضمن العلامات التى تدفع لنفس الغرض «زواج الخطف» هذه العادة

الجاهلية التى وجدتها بالمصادفة فى إحدى القصص التراثية لإحدى قبائل سيناء الشمالية!!

هنا وكما ابتكر المجتمع الجاهلى قانونه الخاص الذى ينظم العلاقات بين القبائل، ففى سيناء أيضا ابتكرت القبائل قانونها العرفى الخاص الذى ينظم شئونها حتى لا تبدو العلاقات بلا ضابط فى ظل الغياب النسبى (إلى وقت قريب) لقانون ينطوون تحت مظلته وما يشير إلى أن هذا القانون أبتكر فى الأساس لتنظيم قواعد الحرب، والإغارة (تماما مثل أهمية الشهور الحرم فى الجاهلية) ثم هو أهمية حق (الأحمدى) وهو حق البيت (حرم القبيلة فى الأساس ثم حرم بيت البدوى فيما بعد)، والأحمدى هو أهم بنود القضاء العرفى فى سيناء على الإطلاق، يليه فى الأهمية (منقع الدم) وهو المتعلق بالقتل والقصاص وخلافه ولذلك أيضا صلة بالحروب التى تكلمنا عنها، ثم (المنشد) وهو المتعلق بالمرأة (لاحظ أنه فى الحروب سواء أكانت فى الجاهلية أو فى الحروب القبلية تؤخذ النساء من ضمن غنائم الحرب).. ألا يجوز هنا أن نتساءل : ماهى دواعى هذا الترتيب فى الأهمية لبنود القضاء العرفى فى سيناء؟؟ وأعتقد أن الإجابة كفيلة بتأكيد الصلة التى سبق الإشارة إليها.

يبقى أن أقول أن قبائل سيناء عينت لهذه الحقوق مسئولين من القبائل التى تتبعنا تاريخها فى سيناء فسنعرف أنها لم تدخل فى حروب أو نزاعات قبلية فى أى من الظروف وهى غالبا قبائل صغيرة ومثال لذلك فإن (منقع الدم) من مسئولية قبيلة «بلى» إضافة إلى «التبشيع» (لحس البشعة) وهى طبق مسطح بيد يسخن بدرجة الإحمرار يلحسها من يريدون إختبار صدقة أو كذبه، فإذا إرتد لسانه سليما كان صادقا، وإذا إرتد مصابا كان كاذبا، أما حق (المنشد) فهو مسئولية قبيلة المساعيد، وكلتا القبيلتين صغيرتين ولم تشهدا - كما سبق أى نزاع مع قبائل أخرى فى سيناء .

فى النهاية أقول أن كل ما تقدم مجرد بداية قد يجانبها فى بعض الأحيان الصواب. وإن كنت قد حاذرت إلى حد كبير الوقوع فى هذه المزالق مع اعتبار بكارة ما أتعامل معه خصوصا ثقافة إنسان سيناء التى لم يقترب أحد منها إقترابا موضوعيا قبل ذلك.

... المصادر والمراجع :

١- مقابلات شخصية لكاتب السطور مع أبناء قبائل سيناء.
٢- «تاريخ سيناء وجغرافيتها» نعوم بك شقير «طبعةدير سانت كاترين».
٣- «القضاء العرفى فى شمال سيناء» كمال الحلو/ سعيد ممتاز «منحة هولندية»
٤- الجزء الخاص بسيناء فى العمل الأسطورى «شخصية مصر» لجمال جمدان .. مدبولى.
٥- «رحلة إلي الوادى وسيناء» نيقوس كازانتزاكس.. كتاب أدب ونقد (على أن كل هذه المراجع كانت بإستثناءات قليلة فى خلفية هذه المساهمة ولم تدخل فى صلبها بشكل مباشر) كما أن هذه المساهمة نتيجة معاينات ومتابعات شخصية على مدار عشر سنوات هى مدة إقامتى فى سيناء .

«هامش» :

سقط سهوا من تقسيم القبائل السيناوية قبيلة «اللحيوات» وهى قبيلة تعيش فى وسط سيناء وأصولها من الجزيرة العربية أيضا.



ثقافة الصحراء وأدب البادية

حاتم عبد الهادى السيد (*)

الشعر البدوى السيناوى

يمكن أن نقسم الشعر والغناء عند البدو إلى أربعة أنواع:
(١) القصيد
٢ ـ المواليا.
٣ ـ حداء الإبل.
٤ ـ غناء الرقص وهو أيضاً ثلاثة أنواع:
أ ـ الدحية.
ب ـ المشرقية
جـ ـ السامر وهو نوعان:
١ الخوجار: وتبدع فيه النساء.
٢ ـ الرزعة: ويبدع فيه الرجال.

هذا إلى جانب بعض الأغانى الخاصة بموسم الحصاد ورؤية الهلال، علاوة على وجود «البداع» الذى يرتجل الشعر وغيره من الألوان الأدبية الأخرى.

وقد ظهر تقسيم آخر للشعر البدوى إبان حركة الهجرة الداخلية نتيجة الإستعمار فوجدنا الشعراء فريقين:

(١) شعراء الهجرة أو «المهجر» وؤلاء هم الذين نزحوا فارين من بطش الإستعمار.
(٢) شعراء الصمود أو الشعراء الصامدين وهؤلاء هم الذين ظلوا كما هم تحت حكم

(*) رئيس نادى الأدب بشمال سيناء وعضو لجنة التراث بالمتحف السيناوى

المستعمر الغاشم.

ومن الملاحظ أن الكثير من القصائد البدوية تبدأ أو تنتهى باسم «الله» عز وجل والصلاة على النبى الكريم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

ولنا فى السطور التالية أن نوضح هذه الأقسام ونبين مدى الجودة والدقة فى اختيار الألفاظ المستخدمة لابن البادية الشاعر البدوى الأصيل.

وسنختار بعض الأمثلة على سبيل المثال لنوضح الفرق بين هذه الأقسام المختلفة.

أولاً : القصيدة:

وهو أجود أنواع الشعر؛ بل هو - على الأخص - ديوان الشعر البدوى المتخصص، ينشده البدوى على أنغام آلة الربابة الموسيقية الممتعة، وأغلبه فى المدح؛ وهو يتناول موضوعاً معيناً ويبدأ الشاعر فى الحديث عنه متخذاً من أغراض الشعر العربى - من مدح ووصف وفخر وغيره - مطية له ويختتم القصيدة - فى الغالب - بالحكمة أو بقيمة فاضلة و هنا يصبح للشعر دور اجتماعى يخدم قضايا البيئة والواقع المحيط.

ولنا أن نتخير بعض النماذج لشعراء «القصيدة» وأول هؤلاء يطالعنا الشاعر «عنيز سالم» كبير شعراء البدو وأميرهم.

ونرى شاعرنا فى قصيدته «العصفور» - والتى كتبها وهو فى السجن - حزيناً يتنازعه والعصفور هم مشترك فى البحث عن معنى الحب والحرية والعدالة ومناسبة القصيدة أنه لاحظ فى سقف زنزانته عصفورين أحدهما يناجي الآخر، وذات من مساء غاب أحدهما عن الآخر؛ فظل العصفور يشارك شاعرنا فى حزنه إلى أن عاد رفيقه فاستأنفا تغريدهما، فحرك ذلك فى شاعرنا كوامنه ولواعج شوقه لزوجته فكتب يقول:

يا طير مشَين طبعك
عقب تغيَبكْ مَا نتْ منْطَاقْ
مشين طبعك ياطَير
طول ليلك تقاقى
ياطير أنا للعلم مشتاق
وقلب الخطاطير زى مانت هاق
ياطيرما طبيت لى يم برشاق
ولا الظلل جيته ودوس الزلاق
وَضَّفْت الفريق اللَّم به السمن دفاق
عز الطيب ومنوه من يلاقى
ولاوردت العين وهاذيك الأطباق
وداج خللي والصديق الوفاق
ياطير ما قَّصيت لىَ جُرّة ثياق
فى اللتح ولا مقوطرات الملاق

لى بكرة شقرة مع الذود ملهاق
غضْب علىْ خليتها وهىّ ملهاق
فَى الليلة اللى شرّها مَا ينطاق
الله لا يبلى بليل لافراق
دقيق الدرعان ومد ملج الساق
دمعه يذرّ ما ينْزَحِّنّه سواقى
وأمَيه تحرى العلم مع كل شواق
وتنشد اللى نشدته ما تطاق
وأخْتى وراى تبدِّل الضحك بزْعاق
ودموعها ما ضَلت لهنّ بواقى

ونلاحظ أن الشاعر قد بدأ قصيدته بمخاطبة الطائر الحزين على فراق عشيقته. ثم نرى الأثر النفسى عندما سأل الطائر العائد من رحلته قائلاً: «ألم تمر تجاه ديارى وأطلالى حيث الكرم والخير الوافر وحيث الأهل والأحباب؟!».

ونراه يشَبِّه زوجته بأنثى الجمل «البكرة» حينما قال اللطائر: أو مارأيت ناقتى الشقراء «يعنى زوجته» بين اثار الجمال وأنت حر طليق؟! ثم نراه يصور حزن والدته وحزن أخته التى تَبدَّل ضحكها بالنواح والعويل ليلة أن أخذ للسجن؛ إنه الشاعر الذى حَرقته المواجد، ونازعته الهواجس فخرج شعره مترقرقاً متألقاً يزهو كالورد ويعلو كالتيجان. وأننى أذكر القارئ الكريم بأننى سوف أقوم فى نهاية هذه الدراسة بشرح وافٍ لمعانى الكلمات الصعبة وسأكتفى بالشرح الإجمالى للقصيدة ـ فى هذا المضمار ـ ولنا أن نتخير نموذجاً آخر للشاعر «عيد أبو عودة» شاعر قبيلة «الدواغرة» وهو يوصى أبناء قومه بأن يتقوا الله ويعلموا أن الدنيا غرور وأنه يجب أن يكون الفرق واضحاً بين الرجال «الأخيار» و الرجال «الأنذال» وضرب لنا مثلاً لهذا الفرق بين الجمال «الهجين» «الظروبة» الأصيلة كالرجل الأصيل وبين «العكد الأحمر» وهى الجمال التى تستخدم فى حمل الأثقال فقط؛ كما ينصح الشاعر بأن نتهى النفس عن الهوى ونطيع الرحمن ونمشى فى الأرض بقوانين وقيم يقول شاعرنا:

يارب يا مسير الريح والغين
ارسل علينا اثعول ينزل بردها؛
والدنى فيها نعيش كلنا غريبين
ويساعد اللى عاش فيها وعيدها
ويا ويلهم اللى يشهدوا بقلة الدين
والناس فيها اليوم كثرت حسدها
واعلمتهم يتخرقوا فى الدواوين
ويقولوا الظروبة ما تقادى عكدها
ومفَسّلين هدومهم للمزايين

وفى عقولهم أن اركابهم ما بعدها
ومسويين رجال عند النساوين
ولتقوله على المشبحة ماوردها
وياراكبين الحمر كلكوا مساكين
واركابكم مافيش واحد حمدها
ولا يصير جد السوق والناس مشحين
من يوم ولا اثنين يبطل جهدها
وعن حومة الميدان خلكوا بعيدين
هيل الظرايب دوم قايم سعدها
وطول المسافة تفرز الشين والزين
وتبين اللى بالقص حافظ عددها
واخص على اللى يتبع النفس والعين
ويمشى طريق اتعيبه لا قصدها
ويعيش وسط الناس مذلول مسكين
ويظل عينه راقدة من بعدها
واشبه اللى مرافقين الشياطين
مثل البهيمة يوم تنفر ولدها
ويا سامعين القول شوفوا العناوين
واصحوا تماروا نفوسكوا عندها
ولحكمة الرحمن خلكوا مطيعين
الله ينجى نفوسنا من نكدها
والمسعد اللى يظل مشيه بقوانين
ويحل كل عقد غيره عقدها
والطيبة للى نشاها معاوين
والعاطلة مافيش واحد حمدها
واختم كلامى بانبى الهادى والزين
نور المدينة ونور مكة وبلدها

وبنظرة تحليلية بسيطة لهذه القصيدة فإننا نلاحظ أن الشاعر بدأ قصيدته بالمناجاة لخالقه فى قوله : «يارب» وقد استخدم أداة النداء للتنبيه على أمر يود أن يقوله فهو يطلب من الله الذى يُسَيرِّ الرياح والغيوم أن يرسل عليه الغوث «المطر»؛ وهذا المطر ينزل كالبراد (الثلج) ثم إن هذا المطر سيساعد المزارعين وهو هنا خص طائفة من العابدين الذين اتقوا الله فى أنفسهم وخافوا الله.. إلا أننا نرى الحكمة - فى البيت الثالث - تتجلى فى طلب الشاعر للعدل وعدم شهادة الزور والبعد عن الحسد والكلام فى الدواوين «مجالس البدو» عن هذا

وذاك، والبعد عن إذكاء روح العصبية القبلية.

والشاعر هنا يستخدم صوراً بلاغية بيانية كاستخدام الكناية بكثرة كقولة: «يتخرفوا فى الدواين» كناية عن كثرة الكلام، وكقوله: «ومسويين رجال عند النساوين» كناية عن قلة المروءة فى سوق الرجال؛ فالرجل لا يظهر الشدة فى مجالس الرجال ويظهرها فى مجالس النساء وهذا ليس برجل.. كذلك يستخدم الشاعر الطباق فى قوله «تفرز الشين والزين» أى الشيء القبيح والجميل. كما نرى المقابلة الجميلة فى قوله: «والطيبة للى نشاها معاوين؛ والعاطلة مافيش واحد حمدها» ونلاحظ القافية التى تنتهى بالنون فى صدر البيت الأول ثم توحدها فكل صدور الأبيات تنتهى بالنون بينما العجز ينتهى بالهاء وهذه تعطينا تصوراً عاماً لمدى تمكن البدوى من امتلاك أدواته الشعرية وتطويعها لخدمة القصيدة وترابطها فى وحدة فنية متناسقة علاوة على الموسيقا الداخلية للقوافى وللجمل والكلمات ذات الفونيم الصوتى المتناغم؛ كما نلاحظ قوة القصيدة فى انتظام حركة الروى «الهاء» فى آخر الأبيات لتدل على عدم التكلف وانسيابية الكملات؛ فالألفاظ تخرج على سجيتها، ثم نلاحظ ملاحظة طريفة فى استخدام الشاعر لحرف العطف فى أول الأبيات فنجده فى أول كل بيت قد استخدم الواو: «والدنى - وياويلهم - واعلمتهم - ومغسلين - ومسويين.. وهكذا حتى آخر بيت فكأنه يستخدم قصيدة هندسية كل مافيها محسوب بدقة ومهارة، ونرى أن استخدام هذا الحرف فى عطف الجمل قد يجعل السامع يمل فى كثير من الأحايين، إلا أن الشاعر البدوى نجح فى توظيف حرف «الواو» فى استخدامات مختلفة فهو قد يدخل على أداة نداء وقد يدخل على اسم أو فعل أو مصدر وهذا التنوع استطاع فيه الشاعر البدوى أن يكسر حدة الملل ويجعلنا لانلاحظة على الإطلاق وهذه قمة الفصاحة وقوة الكلمات، كذلك نلاحظ كثرة إستخدامه للأسماء سواء أكانت أسماء أعلام أم الأسماء المطلقة، فقد آستخدم حوالى «تسعين اسما» كما أستخدم ما يقرب من (أربعين فعلا) سواء أكان «ماضياً أو مضارعاً أم أمراً» كما اسخدم «الواو» أكثر من خمس وثلاثين مرة، واستخدم أداة النداء «يا» خمس، مرات واستخدم حروف الجر أربعة عشر مرة؛ واستخدم الجمل الحالية كثيراً كما فى قوله : «نعيش كلنا غربيين» وكقوله: «ومغسلين هدومهم » وقوله: ومسويين رجال عندا النساوين» وقوله: «يا راكبين الحمر كلكوا مساكين» وكقوله: «اللى مرافقين الشياطين» وغيرها من الجمل والأساليب التى تمتلىء بها القصيدة.

إن هذا الرصد الدلالى - الإحصائى - المبسط إنما نجريه لنرى الظاهرة الشعرية عن قرب ومدى إستخدام الشاعر البدوى للفظة ودورها فى تأكيد قيمة جمالية معينة تخدم السياق العام فى القصيدة، كما يستخدم البدوى المجاز والمحسنات البديعية من سجع وجناس وطباق ومن علوم البيان والبديع والمعانى يستقى صوره فهو بالطبع مفطور على البلاغة العربية والدليل على ذلك هذه التأملات البسيطة للنموذج السابق.

إن الصورة الشعرية - عند الشاعر البدوى - كل متكامل لا يفصلها فاصل، ولهذا تخرج القصيدة قوية المعنى والمبنى، علاوة على جزالة الألفاظ ودقة التشبيهات وجمال الإستعارات

وأهمية التكرار النمطى للمفردة أو الحرف كنموذج للتأكيد على القيم الجمالية العامة وذلك فى إطار عام سهل الأسلوب وهذا الإطار يسير فى تسلسل دقيق دون ملل أو كلل.

كذلك يستخدم البدوى الجرس الموسيقى ـ السماعى ـ والذى فيه يحافظ على الأوزان الخليلية للشعر العربى لذا كان هذا اللون الشعبى إمتداداً للأدب العربى بأغراضه وألفاظه وإن اختلفت أساليب التناول والعرض، حيث يستخدم البدوى اللهجة العامية ـ البدوية ـ المتمثلة فى كلامه اليومى من غير المتكلف مع الاحتفاظ برصانة وقوة بناء القصيدة والمحافظة على «التصريع» أو إتحاد صدر الأبيات علاوة على الموسيقا الداخلية والاعتماد على الألفاظ ذات الجرس الموسيقى الطنان الرنان الذى يصك الآذان ويجعلها تتمايل فى استحسان ممتد حتى نهاية القصيدة.

والقصيدة وإن كانت تتحدث عن موضوعات متفرقة ـ فى الظاهر ـ إلا أن هذه الموضوعات يجمعها هدف وخيط واحد تسعى إليه، ومن هنا كانت القصيدة سلسلة متصلة الحلقات، مترابطة الفقرات والأفكار؛ قوية فى المعنى وقوية فى البناء.

«ثانياً : المواليا»

المواليا عبارة عن قصائد تغنى على ظهور الإبل، وهى فى الصياغة تختلف عن القصيد، إذ أن القصيد ـ كما أسلفنا ـ هو ديوان البادية والقسم الأكبر من شعرها، إلا أن المواليا تتميز بجزالة اللفظة اللغوية علاوة على خفوت الموسيقا قليلا إلا أن نبرها مرتفع وصاخب وأبيات المواليا قصيرة ـ غالباً ـ وتحتوى على حكمة معينة، أو عبارة مأثورة من الأمثال البدوية أو تصف موقفاً محدداً ومن أمثلتها قول شاعرهم:

ياكم بنية نوبة
قيلت أنا وياها
والجذلة عشب ثريا
قبل العرب ترعاها

ونرى هنا الإيجاز فى القول حيث يتحدث عن كثرة الأحباب الذين يرعون الأغنام ويجلسون تحت الشجر ليستريحوا فوق الأعشاب والمراعى الخضراء، يتحدث عن الناقة وهى تمرح بين المروج الصفراء ترعى وحوله الحادى يغنى لها المواويل الشجية، وقد وجدنا المواليا فى الشعر العربى فى الأندلس فهى ليست غريبة علينا. ونرى شاعراً آخر يجمع بين حلاوة الوصف وجماله والحكمة وسلاستها يقول:

بنية عند الدغنجة ونهوده يا حب المنجه
وبنية عند الدهينى
يانهوده ياحب التينى
وياعنب رمانى سينا
لو سمحت اقطف زهورك
ياذهب غالى علينا

مين يجيبك من بحورك
وليلة فى البر تسوى
فى البلد عشرين ليلة
ياحمام الصيد يلى
ماترميك البندقية
ليلك ليالى ما تجينا
تزورنا ولا نزورك

والمواليا قد تقترب ـ فى استحياء ـ من «فن الواو» أو الرباعيات ـ فيما أرى ـ فى كون كل أربع أبيات من وزن واحد وقافية متناغمة.

ونرى المواليا الجميلة فى قول شاعر البداية القديم:

أنت وليد البداية
وأنا وليد الفلاحة
أنت تهفك الشرقية
وأنا على فرشة وطراحة
بكرة تيجى فى بلدنا
وأحطك فى بيت الراحة

وهنا نرى المفارقة البسيطة للدلالة على أصل النسب فالبدوى يعيش فى الصحراء ويسمى بدويا «قُحّ» أى أصيل، أما الذى يعيش فى المدينة أو الذى ضمته القبيلة إليها فيسمى«فلح» فهو هنا يقولك «إن الريح الشرقية لا يتحملها «الفلح» لأنه لم يعتد عليها، بينما البدوى ينام فى الهواء الطلق ليتنسم هذا الهواء العليل.

ونلاحظ أن الأوزان الشعرية المستخدمة فى المواليا من الأوزان الخفيفة على اللسان وأغلبها من المجزء كمجزء الرمل والرجز ومجزوء البحر الكامل والبحر البسيط.. الخ إذن البدوى يعلم العروض بفطرته وسليقته وهو متذوق للشعر يعلم جيده من ردئية، ويفرق بين المطبوع والمصنوع وبين الصورة الحية الشاعرة والصورة المصطنعة؛ أليس الشاعر من البداية العالم بأحوالها ودقائقها؟! ثم أليست البادية هى التى تفرز هذا الشعر؟!

إن هذه العلاقة المتبادلة بين الفرد وبيئته جعلته ينتج أدباً قوياً متناغماً ليس فيه تكلف ولا اصطناع.. إن المواليا إذ ظهرت مع إتصال العرب بالشعراء الآخرين ونتيجة لفتح بلاد الأندلس وظهور الشعراء المولدين، فإنما تظهر فى البادية نتيجة حتمية لهذا التراث الطويل الضارب فى القدم وفى العصر العباسى أزهى عصور الأدب العربى.

ولا غرو إذ قلنا إن شعر البداية هو أكثر الأشكال الأدبية اتصالاً بالقصيدة العمودية ثم بأشكال القصائد المستحدثة التى ظهرت فى عصور ازدهار الأدب العربى.

«ثالثا حداء الإبل»

حادى العيس (الإبل) حفلت به سيناء لأنه له قدرة على قيادة الجمال عن طريق الغناء،

فالحادى يغنى للإبل وهى تشرب أو تسير فى الصحراء أو ترعى فى المراعى الخضراء والإبل تستعذب الغناء حال شربها كما تحب السير على صوت الحداء، والحادى يغنى لها فتسير فى هدوء، طروبة للغناء. وحداء الإبل أغان يغنيها بعض البداعين أو المنشدين لأنها تغنى من فوق ظهر الهجين، أو فى مواسم خاصة كسباق الهجن ومواسم جنى ثمار الخوخ والزيتون وغيرها ومما حكى عن تأثير الحداء على الإبل أن أميراً مر بشيخ من الأعراب فرأى عبداً مقيداً بالحديد فقال الأمير: ما الذى جناه هذا العبد حتى استحق هذا الجزاء؟! فقال الشيخ: اتبعنى ثم أخذه إلى مراح الإبل فرأى الإبل منهوكة لا تستطيع حراكاً؛ فقال للعبد: غن لها، فغنى العبد، فتهضت الإبل لساعتها متحمسة كأن لم يكن بها شيء!! ثم أكمل الشيخ قائلاً: هذا العبد أتى من مكان بعيد وهى تحمل أثقالاً وأخذ يغنى لها حتى رأيناها قد ضاعفت سيرها فصارت إلى هذه الحال!!.

فكما أن بعض الثعابين مولعة بصوت المزمار، وبعض الخيول مولعة بالموسيقا نرى الإبل مولعة بالحداء.. وشريعة الإبل صارمة جداً؛ وتترك الإبل فى الصحراء ولا يجرؤ أحد على أن يمسها، ولكل قبيلة شارة خاصة تسم بها إبلها، أى تكوى بالنار كعلامة في الوجه أو فى العنق أو «الورك» والجمل سفينة الصحراء فهو الذى يتحمل مشاق الحل والتراحل فيخترق الفيافى والسهول ولكن العرب فرقوا بين الإبل الخوارة ٠العكد ـ الحمر) وهى التى تستخدم في حمل الأثقال وأغراض الزراعة وجلب المياة وبين تلكم الإبل (الظروبة ـ الهجن ـ الصافية) وهى التى تستخدم فى الركوب والسباق والأفراح؛ ويفتخر البدوى بما يمتلكه من الإبل، لكن فخره يزداد عندما يكون لديه جمل صافى (جيد) يستطيع أن يتحدى به جمال القبائل الأخرى فى السباق (الصابية) وللإبل «رسن» (نسب) تعرف بها فينسب الجمل إلى أمة الناقة؛ حيث تصفى الناقة بطريقة التهجين مع ذكر ظروبة (صافى) ليبدأ عددها فى الجودة وبالترتيب حتى يصل إلى الخامس وعندها يصبح الجمل الذى وصل الجيل الخامس كامل العدد بمعنى أنه خيار من خيار، ومن الأنساب الشهيرة للإبل فى شبه جزيرتنا «الزريقان» و «الوضيحان» و «ضبعان» و «غزيلان»و «دهمان» و «اشعيلان» و عويجان» و «سوغان» و «اخضيران» و «اعسيفان» و «اغويبان» و «اجحيشان» و «اصغيران» و «اجويحان» و «ابيجان» و «بلهان» و «ادويمان» و «زرزور» و «موج»

ومن أمثلة حداء الإبل قول شاعر البادية «مسلم أبو النقيز» وهو يصف الإبل وينشد لحادى العيس ويصفه بصفات الشجاعة وهو يهمز الإبل بكعوب قدميه فتجرى مسرعة لتشق البطائح ويمر على الغدران يقول:

ياراكب اللى نهب الجرى نهى
مرباه ما بين السهل والجبال
يجعل بهمزات المعب دون الخزامى
ومروته تقطع مكين الحابل
يورد غدير ويصدر برأس نقبى

ما عقله بالحيل وبش الرجال
مرباه ما بين الحلاطيم خصبى
من ساسا بيت الجود جريه جفال
أبوه وأمه صافيات بنتى
صلبه مضمر شامخ المتن عال
ادرك شد اده واكرب الخدم كربى
شد الحبل واكرب عليه الحبال

وهذا شاعر آخر يصف الإبل - أحد سلاطين الصحراء الأربع إلى جانب الإنسان والرمال والنخيل، وهو يعكس المكانة الحقيقية لهذا الحيوان «الجمل» الصبور الذى يتحمل ويتعلم من كل شيء حتى صار المثل الشعبى السيناوى القائل« الإبل لعلمتها صلت» حقيقة وهو دليل على أن الإبل تتعلم يقول الشاعر:

ياراكب من فوق طلق الذراعين
صاف طيور الجو مايلحقنه
يسبق هبوب الريح والبرق والغين
فى الصابية تتراوغ الزمل عنه
يسبق طيور الجو صافات الجناحين
فى الضاحية تلقاه يرشح مصنه
لاشردة راعية بين الفريقين
يسبق وبنات الريح ما يسبقنه
قم ياظلام واكرب عليه الفشاطين
من زمل الحويطات ما فيه ظنه
اكرب شداده بين سيرين
طايب مشمرخ نفلق الصخر سنه
اكرب عليه ويممه شرق يازين
والبعيد قريب عند كرب الرسنة

ويصف الاشعر هنا الإبل بالسرعة والقوة فى الجرى وفى السباق علاوة على جمالها؛ وحادى العيس رجل محبوب من الجميع لأنه يستطيع بغناء عذب بسيط أن ينشط الجمال ويجعلها تجرى بسرعة وتتنجز الأعمال فى مهارة فائقة.

احتفالية اللنبى فى مدينة الاسماعيلية
دراسة ميدانية فى المسرح الشعبى

نشأت نجيب(*)

أولا :الأبعاد التاريخية لاحتفالية اللنبى (أصل حكاية اللنبى)

ترجع احتفالية اللنبى – وكما هى معاشة فى وجدان شعب منطقة القناة– إلى القائد الانجليزى المشهور بذات الاسم لكونه شخصية استعمارية ظالمة ومستبدة وقد تحولت هذه الحكاية إلى أن تكون دمية ترمز للظلم والقهر منذ عشرينات هذا القرن تقريبا إلى الوقت الحاضر.

وأخذت لقب – دمية اللنبى – كما أخذت تسميات لشخصيات ظالمة ومكروهة شعبيا.

ويقول أحد الرواة المشاركين(١) في هذه الاحتفالية «اللورد اللنبى ده كان أيام الانجليز أيام الاحتلال اللى اتحرق فى مدينة بورسعيد كان قائد انجليزى ظالم ومدينة بورسعيد حرقته».

ويقول راو آخر(٢) «اللنبى ده أصلا كان قائد انجليزى كان فى بورسعيد يمكن ناس كثير عرفت القصة دية وأيام ما مسكوه كان ليلة شم النسيم وكان رجل مؤذى بيأذى المصريين فتلموا عليه الفدائيين مسكوه وكتفوه».

ويقول راو ثالث(٣) «وكان لورد انجليزى وكان قاسى جدا وكان حاكم منطقة القناة ففى الأربعينات وعينا كان أهلنا يقولو لنا لما وعينا إن الراجل ده كان شرير وكان راجل قاسى جدا ولما كان فيه فرحة لمنطقة القناة مش إسماعيلية بس واحنا هنا بنحتفل، بورسعيد، بتحتفل لأنه كان قاسى على منطقة القناة ولما الراجل ده مشى فرحوا.. المصريين كلها خرجت وقالوا لازم نحرق اللنبى كان اسمه اللورد اللنبى فكله كان عامل هيكل للورد اللنبى .

(*) باحث بأطلس الفلكلور المصرى .

ومن ناحية أخرى يتضح من كتب التاريخ أن شخصية اللورد اللنبى لها وجود حقيقى وواقعى فى تاريخ مصر فى العشرينات من هذا القرن كما يتضح أنه كان شخصية طاغية وظالمة ولكن لم يتضح فى كتب التاريخ حول حرقه أو موته أو تركه للبلاد فى ليلة شم النسيم كما تتصور الجماعة الشعبية لذلك.

ثانيا : الأعداد لاحتفالية اللنبى :

يتم الإعداد لحرق دمية اللنبى قبل ليلة شم النسيم بإسبوع فيقوم أهالى مدينة الإسماعيلية من الشباب والأطفال والنساء بالمشاركة فى هذا الإعداد وذلك من خلال تنفيذ دمية اللنبى وتجمع أكبر كمية من الأقفاص الخشبية والقش وإطارات كاوتشوك السيارات المستهلكة والإحتفاظ بها للحظة الذروة وهى لحظة حرق دمية اللنبى فجر يوم شم النسيم ويتم تنفيذ هيكل دمية اللنبى على شكل إنسان وذلك بإحضار ملابس قديمة (بنطلون – قميص) ويتم حشوها بالقش أو نشارة الخشب ثم يتم حياكتها يدويا بالإبرة والفتلة.

وتقوم كل مجموعة من الشباب على مستوى كل حى بتنفيذ هيكل دمية اللنبى على شكل الشخصية التى أحدثت لهم إحباط وقهر وظلم على مدار أحداث حياتها اليومية حتي تنتهز هذه الجماعة مناسبة ليلة شم النسيم لتمثل هذه الشخصية من خلال دمية اللنبى وتشكيلها بالدهانات وكتابة بعض الكلمات عليها والتى تدل وتعبر عن سخطهم وإستيائهم منها.

وبعد الانتهاء من تنفيذها يتم عرضها فى شوارع المدينة وتعليقها على شرفات وأسطح المنازل بحيث تكون فى حيز رؤية العين من جمهور النظارة وذلك يعتبر بمثابة تعبئة المواطنين (الجمهور) وإعلامهم بموعد إقتراب ليلة شم النسيم والتى يتم فيها زفة وحرق دمية اللنبى فى كل عام.

– وهناك منافسة بين أحياء مدينة الإسماعيلية حول أفضل دمية اللنبى تم تنفيذها معبرة عن كراهية الجماعة لها وهذا التقييم لايتم عن طريق لجنة وإنما عن طريق رد فعل الجماعة (الجمهور) مباشرة ومدى حديثهم وتعليقهم حول أفضل دمية اللنبى.

ثالثا : زفة وحرق دمية اللنبى والأغانى. والآلات المستخدمة فى ذلك :

وتخرج زفة دمية اللنبى بعد آذان العصر وحتى غروب الشمس فى ليلة شم النسيم وتنطلق هذه الزفة من جميع أحياء مدينة الإسماعيلية وتتحرك فى شوارع وحوارى المدينة وتقوم كل مجموعة سواء كانت من الأطفال أو الشباب بزفة دمية اللنبى محمولا على عربات (الكارو) وأحيانا أخرى محمولا على الأكتاف مرددين بعض المقاطع الغنائية القديمة أثناء هذه الزفة ويردد فرد من الجماعة مقطع من الأغنية وتردد ورائه الجماعة ويصاحب هذا الغناء إستخدام بعض الآلات الموسيقية مثل الطبلة والرق والطار وآلة السمسمية.

ومن هذه المقاطع الغنائية التى تردد فى الزفة :

«ياألنبى يابن حلمبوحة ومراتك عرة وشرشوحة»

« يا ألنبى يابن حلموحة مين قالك تتجوز توحة»
«أبكى عليه وقولى.. وكان بيحب البورى»
«أبكى عليه وولولى.. دا كان بيحب الجنبرى»

وعند غروب الشمس تعود الزفة إلى مكان بدء الزفة حيث تقام سامر يتضمن الرقص والغناء والذى يستمر حتى فجر يوم شم النسيم وهى اللحظة التى يتم فيها حرق دمية اللنبى.

أما عن شكل الزفة فى الأربعينات والخمسينيات من هذا القرن فكانت شخصية دمية اللنبى الممثلة من قبل الجماعة الشعبية ترتدى الزى العسكرى لجندى الاحتلال الإنجليزى فى تلك الفترة ويتم وضع هذه الدمية وتثبيتها على «حمار» أثناء الزفة وتسير من أمامه وورائه مجاميع من الشباب والرجال والأطفال يتوسطهما دمية اللنبى الممثلة والممتطية «حمارا» ويتم ترديد بعض الأغانى مع مصاحبة بعض الآلات الموسيقية مثل الرانجو والكاريا والشخاشيخ والمنجور(#) وبعض الدفوف والطبل وكان يقوم بهذه الزفة شباب حى عرايشية العبيد (منشية الشهداء) ثم يعودون بالزفة إلى مكان بدءها بالحى عند غروب الشمس ويتم وضع دمية اللنبى الممثلة على أحد المقاعد ومواصلة الغناء على آلة السمسمية والآلات الأخرى السابق ذكرها حتى قدوم لحظة حرق الدمية عند مطلع فجر يوم شم النسيم.

وكان هناك شكل آخر للزفة فى نفس الفترة الزمنية والتى كان يقوم بهذه الزفة شباب حى العرب (المحطة الجديدة) والذين كانوا يحضرون خشبة النعش ويتم وضع برنيطة فوق النعش الذي يحملوه ويسيروا بالزفة بهذا الشكل مع الطبل مرددين :

«الآلنبى مات يا رجالة والقمل والسبان فى السيالة»

وهناك شكل ثالث للزفة فى نفس تلك الفترة الزمنية – الأربعينات والخمسينيات – فكانت هناك مجموعة من الشباب والأطفال يحملون دمى اللنبى وبعض أصحاب الحرف الصغيرة كمبيض النحاس وصانعى الطرابيش ويتم تمثيل مزاولة المهنة الخاصة بهم.

وهناك بعض الأشخاص فى هذه الزفة يقومون بتلوين وجوههم والجزء العلوى (الصدر) من أجسامهم ويمسكون العصى كحراب ممثلين فى ذلك الهنود الحمر بالرقص والغناءعلى أنغام الشخاشيخ والرانجو وبعض الدفوف والطبل، وكانوا أحيانا أخرى يريدون أثناء زفة الآلنبى هذا المقطع :

«والله دا كان بيحلق عند الأسطى....»

وكان هذا المقطع يتم ترديده عند وقوف زفة اللنبى أمام (محل حلاقة شعر)

ويقولون مثلا «والله دا كان بيحلق عند الأسطى مشمش» لإثارة السخرية من شخصية دمية اللنبى الممثلة وفى نفس الوقت من شخصية (الحلاق صاحب المحل) الذين يقفون أمامه وكان هذا يثير ضحك الجماعة.

ويستمر سامر زفة اللنبى حتى فجر يوم شم النسيم وهى اللحظة التى يتم فيها حرق دمية

اللنبى ويحضر هذا السامر العائلات والأسر من أطفال وشباب ونساء الذين ينزلون إلى شوارع المدينة ويتحركون من شارع إلى شارع ومن سامر إلى سامر وذلك من الساعة العاشرة مساء من ليلة شم النسيم وحتى فجر يوم شم النسيم وذلك لمشاهدة حرق دمية اللنبى والتى تبدأ من الساعة الواحدة من صباح يوم شم النسيم حتي الخامسة فجرا .. ويبدأ مشهد الحريق (ذروة الحدث) أمام جمهور من النظارة ومشاركة مواطنى الإسماعيلية الذين يلتفون حول هذا المشهد حيث يكون هناك مجموعة من الشباب الذين يتعاونون فى إحضار الأقفاص الخشبية وكاوتشوك السيارات المستهلكة والى تم تجميعها وإعدادها وتجهيزها قبل ليلة شم النسيم بعشرة أيام فيضعونها فوق بعضها البعض على شكل هرمى وفى النهاية يضعون «دمية اللنبى» الشخصية الممثلة على قمة هذا الهرم وهناك أحد الشباب الذى يقوم بسكب الكيروسين على الدمية وهناك أحد الشباب الذى يعطى إشارة بدء إشعال الحريق الذى يصل إرتفاع لهيبها إلى ارتفاع ثلاث طوابق وأثناء ذلك يقوم الشباب بالدوران حول حريقة اللنبى مرددين بعض المقاطع الغنائية القديمة والمستحدثة أثناء لحظة الحرق ويردد فرد من الجماعة مقطع من الأغنية وتردد من ورائه الجماعة نفس المقطع ويصاحب هذا الغناء إستخدام بعض الآلات الموسيقية مثل الطبلة والرق والطار كما يحدث فى الزفة .

ومن هذه المقاطع الغنائية أثناء لحظة حرق دمية اللنبى مثل : «يا تربة يا أم بابين وديتى الألنبى فين؟»

ويستمر هذا الحريق حتى صباح يوم الاثنين (شم النسيم) وعند إنتهاء الحريق تنصرف الجماعة إلى منازلهم وهناك من يذهب إلى الحدائق العامة لكى يتنفس الهواء النقى.

وبعد ذلك نقوم بدراسة تحليلية للعناصر الدرامية التى تتضمنها هذه الاحتفالية من خلال السياق الثقافى الذى تدور فيه ومن واقع كونها مسرح شعبى وأحد فنون الفرجة الشعبة وكنوع من أنواع جنس الفنون .

ونقوم بحاولة تلمس أثر العوامل التاريخية والأسطورية والاجتماعية التى ساهمت فى تبلور هذه الظاهرة.

وحيث تعددت الآراء حول مفهوم الفرجة الشعبية وعلاقتها بالمسرح الشعبى فسوف تقوم هذه الدراسة أولا بتحديد هذه العلاقة وماهى أنواع المسرح الشعبى وأين تقع احتفالية اللنبى من هذا التحديد كنوع من أنواع المسرح الشعبى ثم نتناول العناصر الدرامية التي تتضمنها هذه الاحتفالية بالتحليل من حيث حدود هذا النوع وعناصر السخرية وأدوات العرض واللغة والجمهور والوظيفة.

«فكل مسرح شعبى هو فرجة شعبية ولكن ليست كل فرجة شعبية مسرح وفى إطار المسرح الشعبى يحدد شيئان أساسيان : مسرح الفعل ومسرح الحركة فمسرح الفعل : هو الذى يقدم بواسطة عناصر مشاركة، وهذه العناصر تستخدم الحركة والكلمة وتعرف جيدا ما

يقدم هو فن مثل (الأراجوز - خيال الظل - صندوق الدنيا) .

فكل الفنون الملتقية فى هذا المنحنى هو مسرح فعل تضم الكلمة (وسيط أدائى) ويدرك صاحب النص ومؤدى النص والجمهور أنهم أمام عملية تخيلية، أى عملية يشارك الوسيط فى أدائها وتقديمها أى أنها ليست حدث حقيقى.

أما مسرح الحركة : ليس بالضرورة أن يكون المتلقى عارفا بحقيقة الإيهام لكن وراء الحدث الذى يحدث أمام الجمهور حدث ضمنى مستتر مثل (الزار - المولد - احتفالية اللنبى موضوع الدراسة).

وبالتالى نستطيع أن نقول أن هناك فرجة فعل والتى تتضمن نص غير ثابت وفى الغالب غير مكتوب، وفرجة حركة.

فإذا لم تخضع أشكال الفرجة الشعبية لهذا المقياس مقياس الفعل (الفعل الذى به تخييل) أى الفرجة التى تتضمن عنصر الإيهام ومقياس آخر هو الإستتار للحدث أو الفعل فإذا لم تخضع الفرجة الشعبية للمقياسان فإنها تخرج من نطاق المسرح الشعبى وتصبح فرجة شعبية وليست مسرح شعبى. ولذلك فإن كل مسرح شعبى فرجة شعبية وليست كل فرجة شعبية مسرح شعبى»(٤) .

ومن هذا المنطلق ومن خلال ما عرضناه من وصف لاحتفالية اللنبى فنستطيع أن نقول أن احتفالية اللنبى مسرح شعبى (مسرح حركة) ونوع - الفن الدرامى من أنواع جنس الفنون - الفن القولى - الفن الموسيقى - الفن الحركى - الفن التشكيلى - فاحتفالية اللنبى أحد فنون الفرجة الشعبية والتى تحمل مقومات الفن المسرحى والتى تتمثل فى العناصر الآتية :

١- المؤدون والمتفرجون فى العرض.

وهو فى هذه الحالة كما نحاول أن ندلل أن مسرح شعبى يختلف نوعية المؤدين فيه عن المسرح التقليدى.

فالمؤدون فى احتفالية اللنبى هم : صانعو الدمى، من يقومون بالزفة، حارقوا الدمى وتبرز هنا سمة تميز فنون الفرجة الشعبية وهى إمكانية أن يكون المتفرجون هم أحد عناصر المؤدين. فالذين يصنعون الدمية ومن يقومون بعمل الزفة عادة ما يشاركون فى الفرجة وقد يشارك متفرجون من خارج الشارع أو الحى فى الزفة ليصبحوا من المشاركين فى إخراج هذا العرض. أى أن المؤدين فى هذا العمل المسرحى يقومون بدور المتفرجين. كما يشارك المتفرجون فيه بوصفهم مؤدين لتنتفى بذلك هذه المسافة الفاصلة بين الممثل والمتلقى والتى تميز المسرح التقليدى. والمؤدون والمتفرجون هنا هم غالبا من شباب الأحياء الشعبية وعادة ما يكونوا من الحرفيين والطلبة والمتعطلين من حاملى الشهادات.

كما يشارك الأطفال بدور كبير فى الزفة وخاصة فى القيام بدور الكورس فى الرد على المغنى، وقد يشارك النساء سواء بالفرجة أو بإطلاق الزغاريد وبعض الرجال يقومون بتنظيم

الاحتفالية .

٢- الموضوع - الحدث - الدراما :

اتفق معظم الرواة على أن احتفالية اللنبى بدأت فى الظهور منذ الثلاثينيات من هذا القرن، وتركزت فى أصلها فى التعبير عن كراهية المصريين – وخاصة فى مدن القناة – للشخصية التى تمثلها الدمية آنذاك – لورد اللنبى – وما تحمله من رمز للإحتلال والقهر فى المنطقة. وبما أن هذه الإحتفالية هى نوع من أنواع الفرجة الشعبية فلابد وأن تحوى الدراما .

والدراما هنا تتمثل فى ذلك الصراع الظاهر إلى حد ما بين جموع المؤدين وشخصية الدمية – والصراع المستتر بينهم وبين عناصر الظلم والقهر فى مجتمعهم وفى حياتهم اليومية.

ففى إحتفالية اللنبى – فى أصلها – يبدأ الصراع حتى قبل صناعة الدمية متمثلا فيما يقوم به ذلك القائد المستعمر المستبد من أفعال وفى رد الفعل الذى لا يعدو – فى هذه الحالة – كونه شحنة كبيرة من الكراهية والغضب إلى جانب الإحساس بالإحباط لعدم إتاحة الفرصة لهم لكي يشفوا غليلهم بشكل فعلى بالانتقام المباشر من هذه الشخصية.

لذا تلجأ الشخصية الشعبية – ممثلة فى المؤدى – فى إختيار طريق آخر للصراع . إنه فى البدأ يصنع الدمية كشكل من أشكال السخرية من الشخصية التى تمثل الدمية والتقليل من شأنها («بسخطها» إلى صورة دمية من القماش القديم والقش) ، يتصاعد الصراع كلما مضت العملية المسرحية الدرامية فى طريقها حتى تأخذ شكلا أكثر حدة فى «الزفة» حين تنطلق الأغنيات الشعبية تسب الشخصية وتلعنها وتبرز سوءاتها يؤديها المغنى ومن خلفه باقى المؤدين – المتفرجين – فى ملحمة يختلط فيها الحركة المسرحية بالأغنية الشفاهية إلى جانب الشعارات المكتوبة على الدمية نفسها أو على لافتات تعلوها .. هى ملحمة تؤجج نار الصراع فى الوقت الذى تحاول أن تخمدها، لتظل هذه الشحنة التى ترعى داخل المؤدين مشتعلة على الدوام .

وليزداد تأجيجها مع ذروة الحدث فى هذه الفرجة الشعبية عندما يتم إضرام النار فى الدمية ليصير رمز الشخصية التي يكرهونها طعما للنيران تأكله فى بطء ويصبح فى النهاية رمادا تذروه الرياح.. لينتهى الحدث فى احتفاليته – ولكن ليبقى الصراع ويستمر وتؤجل أحداثه واحتفاليته إلى أعوام أخرى قادمة، ينسحب هذا التفسير لاحتفالية اللنبى – فى أصلها – ليتأكد بعد ذلك فى كل احتفاليات اللنبى حيث تختلف مسميات الدمى.

فأعداء الشخصية الشعبية كثيرون : حكام طغاه – شخصيات عامة منفرة– جماعات سياسية لا تحظى بالرضى الشعبى – مشاهير فى مجالات مختلفة – حكام كرة قدم.. الخ.

يبدأ الصراع – هنا أيضا – بأن تقوم الشخصية المكروهة بالقيام بعمل أو مجموعة أعمال تؤدى إلى شحن مؤدى الاحتفالية بمشاعر السخط والكراهية والإحساس بالقهر مع

إحساسه بعدم قدرته على القيام بعمل مؤثر ينهى به فعالية – أو ربما حياة – الشخصية موضوع الكره. لتبقى هذه الشحنة حتي يوم شم النسيم واحتفالية اللنبى ليجد فرصته – المشروعة إلى حد كبير – فى الإنتقام من الشخصية المكروهة ولو فى صورتها «القماشية» وليبدأ الصراع فى التصاعد متخذا نفس المسار الذى مضى فيه فى الإحتفالية الأصلية.

الحدث – الصراع الذى تكلمنا عنه هو الحدث الظاهرى، ولكن – وهذا ثابت من كلام الرواه – هناك صراع آخر مستتر فى هذه الفرجة الشعبية إنه الصراع بين المشاركين فى الإحتفالية من جهة وعناصر الظلم والقهر والإحباط والكبت فى مجتمعهم من جهة أخرى، إنهم لا يسبون أو يشهرون بشخصية الدمية فقط ولكنهم يسبون كل ما هو كريه ومعوق ومستبد في حياتهم اليومية أنهم لا يحرقون الدمية ولكنهم يحرقون ظالميهم وقاهريهم بل يحرقون المعانى نفسها : الكبت ، الظلم، القهر والفقر .

هنا لاتعود الدمية ممثلة لمسماها ولكنها تمثل كل ما يكرهه المشاركون فى الا حتفالية فى حياتهم اليومية .

٣- ***اللغة المستخدمة فى الإحتفالية :***

وخاصة فى الزفة ولحظة الحرق (حرق الدمية) فإنها لغة تنتمى إلى اللغة الدارجة المستخدمة فى الحياه اليومية عادة إلا أن هناك بعض الأغانى المصاحبة تعتبر نصوصا فلكلورية مثل : (يا ألنبى يابن حلمبوحة مين قالك تتجوز توحه – يا ألمبى يابن حلمبوحة مراتك عرة وشرشوحة)

أما فى حالة إستخدام اللغة الدارجة فتستعمل كشعارات مسجوعة وفى بعض الأحيان موزونة لتحقق الغرض منها كأغنية شعبية وكذا الأمر بالنسبة للغة المستخدمة فى اللافتات أو الكلمات غير المكتوبة على الدمية وفى بعض الأحيان (وخاصة فى الفترات الأخيرة) تستخدم اللغة العربية الفصحى البسيطة فى هذه اللافتات مثل (سلاحف النينجا قادمون لمحاربة الإرهاب) وهذه اللغة جزء لا يتجزأ من هذه الفرجة الشعبية لذا فهى تساعد فى تصعيد الصراع وهى فى نفس الوقت جزء من الحدث الدرامى إلى جانب الحركة ليخرج هذا العرض فى صورته المكتملة.

٤- ***عناصر السخرية :***

نظرا لأن هذه الفرجة الشعبية تنتمى إلى نوع الملهاة (الكوميديا) وخاصة ما يسمى بالفارس Farce لذا كان استخدام عناصر السخرية فى هذه الاحتفالية ضروريا وواضحا ويمكننا أن نتلمس عناصر السخرية فى هذا العرض فيما يلى :

أ- الدمية وشكلها : يصنع المؤدى دميته محاولا إخراجها بصورة كاريكاتورية ممثلة الشخصية التى تحمل إسمها وهو فى هذا يسخر من الشخصية التي تمثلها الدمية بتحويله من كائن إنسانى إلى مجرد دمية من القماش المحشو قشا وهو لايكتفى بهذا لكنه يضيف

مزيدا من العناصر الكاريكاتورية إلى الدمية ليجعلها أكثر إثارة للسخرية والإضحاك (تلوين وتشكيل الوجه بصورة فجة ووضع بايب فى فم الدمية).

(ب) الغناء والشعارات المستخدمة وقد تم التنويه عن هذا فى كلامنا عن اللغة المستخدمة فى العرض فإلى جانب النصوص الفلكلورية التى تسخر من الشخصية التي تمثلها الدمية فإن القريحة الشعبية تلجأ دائما إلى استحداث شعارات وأغنيات تناسب الموقف العدائى من شخصية الدمية (إنذار لحكام مصر «حكام كرة القدم» – نهاية ظالم – ولا الضابط ولا المأمور الإسمعلاوية هدوا السور) وقد تتم السخرية من بعض الشخصيات فى موقع العرض ضمن سخريتهم الخاصة بالدمية (والله دا كان بيحلق عند الأسطى...) وذلك عند وقوفهم أمام صالون حلاقة أثناء الزفة.

ج- حسب قول الرواة المشاركين فى الاحتفالية فقد كانت تتم فى الماضى بعض المشاهد ضمن هذه الاحتفالية وخاصة فى الزفة فقد كان المشاركون يستخدمون النعش الخشبى الذى يستخدم فى تشييع الموتى كعنصر من عناصر السخرية حيث كانوا يضعون داخله الدمية ويغطونه ويضعوا قبعة (رمزا إلى الإحتلال الأوروبى) على شاهد النعش مرددين أغانيهم الخاصة بهذا المشهد : (الألنبى مات يا رجاله والقمل والسبان فى السيالة).

وفى مهشد آخر كان يتم الاستعانة بحمار توضع عليه الدمية ويحيطون به أثناء الزفة وقد لونوا وجوههم وأجسامهم بألوان صارخة لإثارة مزيد من السخرية وقد يذكرنا هذا بمشاهد الجرسة حيث كان يتم التشهير بالمتهمين فى القضايا فى العصر المملوكى بإركابهم الحمير وزفهم فى شوارع القاهرة.

٥- أدوات العرض :

أ- الدمية: وهى الشخصية الرئيسية فى هذا العرض من الفرجة الشعبية وتصنع عادة من القماش المحشو قشا وهى تمثل الشخصية الحقيقية التي إختارها المحتفلون ليصبوا عليها جام سخريتهم ويتم تشكيلها بالألوان ووضع الشعارات الساخرة عليها.

ب- الآلات الموسيقية وهى عادة لا تخرج عن كونها من الآلات البسيطة مثل الطبلة والطار والدف وفى بعض الأحيان تستدخم آلة السمسيمة بوصفها الآلة الموسيقية الشعبية الأولى فى منطقة القناة وقديما كانوا يستخدمون الرانجو والمنجور والكاريا والشخاشيخ.

ج – اللافتات القماشية وهى التى يكتب فوقها الشعارات الملازمة لشخصية الدمية موضوع الاحتفالية وهى عادة ما توضع قريبة من الدمية قبل حرقها.

فنحن إذن أمام عرض تتمثل أدواته فى اللغة (الأغانى) والصوت (الموسيقى) واللون (التشكيل) والحركة .

٦- وظيفة الاحتفالية:

إن وظيفة احتفالية اللنبى باعتبارها عرضا من عروض الفرجة الشعبية تطمح فى شكلها

الأساسى إلى الإمتاع أولا هذا الإمتاع الذى يتولد نتيجة إستخدام الغناء والآلات الموسيقية.

وكنوع من الكوميديا فإن الاحتفالية تلجأ إلى عناصر السخرية التي تكلمنا عنها كوسيلة لإثارة الضحك وخلق جو من المرح .

لكن الوظيفة الأساسية هى ذلك الإسقاط النفسى الذى يأخذ صورته العملية فى شكل هذه الاحتفالية وهو التعبير عن الكراهية لشخصية ما أو جماعة ما وبشكل أشمل عن الكراهية لكل ما هو بغيض ومعوق ومحبط وقاهر للشخصية الشعبية ويتمثل هذا فى جميع مراحل الاحتفالية بدء من إختيار مسمى الدمية حتى حرقها مرورا بصنعها والزفة السابقة للحرق. إنه التنفيس عن مكبوتات مشحونة فى نفوس المحتفلين أوالمشاركين فى الاحتفالية فى شكل شبه شرعى هو هذه الاحتفالية وهذا يبدو واضحا وبشكل حاد فى أقوال الرواة المشاركين بالاحتفالية فيقول أحد المشاركين (٥) «إحنا مش قادرين نعمل حاجة وبنخرج السخط ده فى صورة الحريقة ديه» ويقول مشارك آخر (٦) بنعبر عن ضغينة كانت جوانا مش عارفين نوصلها » ويقول مشارك ثالث (٧) «إحنا فيه حاجات جوانا أصلا ما بنقدرش نعبر عنها إلا أثناء إحتفالات ليلة شم النسيم».

الهوامش :

١- الراوى عبد العظيم محمد الصالحى..

٢- الراوى عبد اللطيف عروق..

٣- الراوى طاهر عبد اللطيف عروق..

(#) الرانجو والكاريا والمنجور: فالمنجور قطعة من القماش يصل عرضها إلى ٢٠ سم وتلف حول وسط الراقص مثبت فيها حوافر الماعز التى تصدر فى حالة إرتطامها ببعضها أصواتا إيقاعية. أما الكاريا فهى عبارة عن قطعة حديد فارغة عند الضرب عليها تحدث رنينا مثل المثلث المعدنى. أما الرانجو فهو عبارة عن صندوق مخرم بفتحات متدرجة الحجم و توضع فيها القرع مختلف الأحجام ويتم الضرب عليها عن طريق أربع عصيان يقال عليهم زخمه بها قطعة من الاسفنج فتحدث أصواتا مختلفة.

٤- د. أحمد شمس الدين الحجاجى - مجموعة محاضرات فى الدراما الشعبية للعام الدراسى ٩٣ - المعهد العالى للفنون الشعبية ..

٥- الراوى أشرف أحمد

٦- الراوى حسن عبده صديق

٧- الراوى محمد السيد ابراهيم

احتفالية الحنة السويسى

حسن الإمام(*)

السويس مدينة تاريخية :

تعتبر مدينة السويس من المدن التي تستحق أن توصف بأنها تاريخية لما شهدته من وقائع على مر العصور نتيجة موقعها الجغرافى الاستراتيجى ، فمنذ عام ٢٥٦٣ ق.م حين شيد ملوك الأسرة الخامسة من الدولة القديمة قلعة عند مدينة «سيكوت» (تل القلزم حاليا) ثم اهتمام الملكة «حتشبسوت» بميناء السويس وإرسالها لرحلاتها الشهيرة عن طريق ذلك الميناء إلى بلاد «بونت» (الصومال حاليا) ثم تغير اسمها أيام الدولة الوسطى إلى «بيثوم» وتصبح عاصمة الإقليم الثامن من أقاليم الوجه البحرى، ثم يغير اليونانيون اسمها إلى «هيروبوليس» ومعناه «مدينة الأبطال»، وفى عهد بطليموس الثانى يتغير اسمها إلى «كليزما» ومعناه باليونانية «نهاية الطريق» وأثناء حكم كليوباترا لمصر سميت «كليوباتريس»، وفي العصر الرومانى أطلق عليها اسم «هيرون- بوليس» ومعناها مدينة الشمس، وفى العصر البيزنطى أعيد اسم «كليزما» مرة أخرى حتى جاء العرب وحرفوه إلى «القلزم»، وقد شهدت المدينة خلال هذه الحقب الزمنية الكثير من الأحداث الهامة والعديد من الحروب والصراعات.

وليس مجال بحثنا هنا تاريخ المدينة ولكن قصدنا بهذة المقدمة البسيطة التنويه لقدم هذه المنطقة مما يؤثر بشكل حتمى ومنطقى على مفردات ثقافة أبناءها الذين – ولا شك – تأثروا بكل الثقافات التى مرت عليهم،ومن أهم هذه المفردات إحتفالية الحنة السويسى التي تقام قبل الزفاف بيوم واحد، وفى الغالب تكون الحنة يوم الأربعاء والزفاف يوم الخميس .

(باحث بأطلس الفلكلور المصرى)

الدعوة للحنة :

ولرصد هذه الاحتفالية علينا أن نبدأ فى تتبع أحداثها قبل إقامتها بعدة أيام لنرقب ممارسة هامة وهى الدعوة للحنة ؛ من الذى يقوم بتوجيه الدعوة؟ من الغريب أن هذه المهمة لاتقتصر على أهل العروسين ولكن يعاونهم فيها الجيران والأصدقاء وأعضاء الجوقة التى ستقوم بأحياء الحنة (الصحبجية) فالدعوة عامة لكل فرد موجود بالمدينة فى هذه الليلة، ويعتبر مقياس نجاح الحنة عدد الحاضرين والمشاركين في إحيائها وبالتالى يتم دعوة شباب الأحياء الأخرى للمشاركة فى الحنة كما يتم دعوة البحارة العاملين بالسفن الراسية فى الميناء، وتستمر هذه العملية حتى قبل يوم الحنة بيوم واحد حيث تقام حنة السيدات .

حنة السيدات :

تقام قبل الحنة بيوم واحد فى بيت العروس وتحضرها السيدات والبنات من أهل العروسين والجيران والصديقات، وفى ذلك اليوم يتم تجهيز العروس وتحفيفها بمساعدة بعض قريباتها وصديقاتها وفى أثناء ذلك تقوم باقى البنات والسيدات بالغناء والرقص فى الصالة بينما تتم عملية تجهيز العروس فى حجرات الشقة وتتميز أغلب أغنيات حنة السيدات بالخلاعة اللفظية إلى جانب الخلاعة فى الأداء والحركات والإيحاءات ومن أمثلة أغنيات السيدات أغنية «عم على يا بتاع الزيت»

مذهب : عم على يا بتاع الزيت.. أحبك يا على يا بتاع الزيت

حط أيده على شعرى	يامه ياشعرى	قمت أنا اتخضيت
حط ايده على بقى	يامه يا بقى	قمت أنا اتهزيت
حط ايده على صدرى	يامه ياصدرى	قمت أنا اترجيت
حط ايده على وسطى	يامه ياوسطى	قمت أنا اتلذيت
حط ايده على بطنى	يامه يابطنى	قمت أنا اتشهيت

وتسترسل المؤدية فى ذكر أجزاء الجسم من أعلى إلى أسفل مع بعض الإشارات والإيماءات الخليعة، وكلما كانت طريقة الأداء أكثر خلاعة لقى ذلك استحسانا من الحاضرات يظهر أثره فى حرارة الرد فى المذهب، وهناك بعض الأغنيات التى توصى العروس بعض الوصايا التى تضمن لها النجاح فى الحياة الزوجية مثل : «أغنية «اسمعى منى يا بنية» .

مذهب : اسمعى منى يا بنيه.. وابقى اعملى بالوصية

المغنية : بيت أبوكى	المجموعة : ماله ماله
المغنية : بيت أبوكى كان تسلية	
المغنية : وبيت جوزك	المجموعة : ماله ماله
المغنية : وبيت جورك دار للتربية	
المغنية : يابت جوزك	المجموعة : ماله ماله

المغنية : جوزك هاوديه فى كلامه

المغنية : وابقى اعملى له — المجموعة : ايه تانى

المغنية : ابق ياعملى له مراق

المغنية : يابت جوزك — المجموعة : ماله ماله

المغنية : قدام الناس ارعى مقامه

يا بت يا رقة يا سويسية

وتستمر الأغنية فى نصح العروس بحب حماتها وأخت زوجها وأهله جميعا وأن تعامل جيرانها معاملة حسنة وتكون كريمة مع أهلها.

وتستمر أغنيات السيدات على هذا المنوال حتي المساء حيث يتم تجهيز صينية كبيرة من الألومونيوم (كانت فى الماضى نحاسية) وتوضع عليها الحنة المعجونة بماء الورد ويغرس فى الحنة الشمع وتنزل النساء إلى الشارع لترقص فى دائرة حول الصينية وهن يغنين بعض الأغنيات ومن أهمها أغنية : صلى... صلى...

صلى .. صلى.. نويت أصلى.. وقلت أصلى.. قام حصل لى.. برغوت قرصنى.. فى الخد باسنى. قلت اتوضى. خلاص حاصلى.. قرصنى تانى.. يادوختى يانى.. قلت أصلى.. نويت أصلى.. رفعت إيدى.. وجعتنى إيدى.. مدد يا سيدى. قريت له فاتحة. ظهرت لى فتحة.. تحت بطاطى.. ركعت ركعة..ناديت يابات.. لمى لى توبى .. لسه يادوبى.. رفعت وسطى.. آهين ياوسطى.. شوفتوا حوستى. توبى ما طاقشى.. بانت مقافشى.. خلاص حاصلى.. قعدت باسجد.. وادعى وأمجد.. أثارى توبي.. بين ذنوبى.. قبل ما أسلم. طلع لى والى.. قال لى يا هانم. توبى وصلى.. خلاص حاصلى.. وأتوب وأصلي.. مادام حصل لى.. حاتوب واصلى..

حنة الرجال :

هى ما يطلق عليها الحنة السويسى وهى الاحتفالية الرئيسية فى الزواج إذ أن الخطوبة وعقد القران تتم في نطاق محدود يقتصر على الأقارب، وفى ليلة الزفاف تكون الدعوة موجهة للأقارب والجيران وبعض الأصدقاء.. أما فى ليلة الحنة فالدعوة مفتوحة للجميع ومن حق أى فرد المشاركة سواء كان مدعوا أو لا، وللحنة السويسى ترتيب معين لايختلف من حنة لأخرى، ويجرى هذا الترتيب على النحو التالى :

أولا : أغانى الاستهلال : وهذه الأغنيات نلاحظ أنها تبدأ بالصلاة على النبى ومدحه ويكون إيقاعها بطيئا ومن أمثلتها : ياجمع صلى – أول كلامى بامدح طه

أغنية «ياجمع صلى»

المؤدى : يا جمع صا يانا صلى

المجموعة : يا جمع صايانا صلي على المصطفى

المؤدى : هو نبي الرسالة

المجموعة : نبى الرسالة ياعينى وبحر الوفا
المــؤدي : اللهم صلى وسلم
المجموعة : اللهم صلى وسلم وبارك عليه
المــؤدى : باب الجنينة يا صحبة
المجموعة : دخلت باب الجنية صادفنى المحبوب
المــؤدى : والورد يانا الأحمر
المجموعة : والورد يا يانا الأحمر فارش عالخدود
المــؤدى : قول يا جريحى يا عينى
المجموعة : قول يا جريحى يا عينى قول بابو السعود
المــؤدى : من له حبيب يا سوايسة
المجموعة : من له حبيب ياسوايسه يحضر عندنا

ثانيا : أغنيات بداية الحنة :

تبدأ بعد أغنيات الاستهلال بعض الأغانى التى لاتحمل وحدة الموضوع حيث أن كل كوبليه وحدة قائمة بذاتها ولا يوجد هناك ربط موضوعى بين معظم هذه الكوبليهات.. ومن أمثلة تلك الأغنيات : الحلو عدا – نوح الحمام — غصن الحبيب – يا عينى يالالاى – لامونى فيك يا ظبى الحما

أغنية : غصن الحبيب

المــؤدى : غصن الحبيب
المجموعة : فارد ونايم
المــؤدى : من مبسمه
المجموعة : سهرت عيونه
المــؤدى : لما لاموك
المجموعة : على عينى على عينى لما لاموك في سهد حالى
المــؤدى : روح بالسلامة
المجموعة : يا جدع مطروح.. روح بالسلامة أمان أمان أمان

«أغنية ياعين ياللى»

المؤدى : لا لى يا لالى يا لالى يا لالى ابو العيون السود يا لالالى
لا لى يا لالى يا لالى يالالى أسمر كحيل العين يا خلى
لا لى يا لالى يا لالى يا لالى خليك على كيفك تملى
المجموعة : يا عينى يا لالالى ياروحى يالا لا لى يا سيدى يا لالالى

آه آه .. آه آه... آه آه يا لالى
المؤدي : الأوله للنبى والتانية لأيوب
والثالثة صحبتى والرابعة المكتوب
والخامسة كنت غالب صبحت أنا المغلوب يا لالالى
....
وطلعت فوق السطوح باشكى الهوا لله
لقيت تلاته صبايا بيصونوا عهد الله
الأوله بنت عمى أنا قلت حد الله
والتانيه بنت خالى : أنا قلت لا والله
والتالته دى الحبيبة حضنت باسم الله يا لالالى
....
وطلعت فوق السطوح لأجل أودعهم
لقيتهم سافروا والريح متابعهم
أمانة ياريس الغليون ترجعهم
رجع حبيبى إلىّ والباقى غرقهم يا لالالى
....
البنت قالت لأبوها ولا اختشت منه
توب الحيا داب يا بابا والنهد بان منه
وإن كنت عايز تصون العرض وتلمه
جوزنى لابن الحلال اللى عينى منه يا لالالى
....
يا بت ياللى انتى نخلة والبلح فوقك
ماحد قادر يطولك من عدم ذوقك
بكره يروح البلح والتمر من فوقك
تقفى خشب نجر لا تحتك ولا فوقك يا لالالى.
....
دول عايرونى وقالو لى يا أسمر اللون
قلت أنا أسمر لكن البيض يحبونى
أنا عود قرنفل فى وسط الورد حطونى يا لالالى

ثالثا: أغنيات يغلب عليها طابع المرح:

وفي هذه الفقرة تكون الأغنيات أقرب للمرح وأحيانا المجون حيث يمكن أن تجعل الأغنية من العروسين مادة للمرح مثل أغنية «مين يشتري منى جوز الحمام منى» وأغنية «البريبرينوا» وقد يكون الغناء حول وصف المخدرات والحث على تعاطيها مثل أغنية «الحشاشين.. مالهم» وأغنية «يا حكام بلدنا» وغير ذلك من الأغراض المشابهة والتى يكون هدفها بعث البهجة بين المدعوين مثل «أغنية يا ناعمة يا غريبة»

المـؤدى : على بالى غنوة قريبة متوضبة ومترتبة

طب حزر إيه ياسعادة البيه واللى يعرفها برافو عليه

يا صلاة الزين يامحسبة

المجموعة : ياناعمة يا غريبة

المـؤدى : بعتو لى جواب عشان أتوظف ودونى ساعى فى البوستة

من له جواب بادى له عشرة خلى الناس تقرا وتتسلى

وقالوا لى يا غشيم يا بو مخ تخين يا بو راس زى المصطبة

المجموعة : آه يا نعمة يا غريبة

المؤدى : ودى كانت شغلة متعبة

المجموعة : آه يا ناعمة يا غريبة

المؤدى : بعتوا لى جواب عشان أتوظف ودونى ريس بحرية

سألونى عالعوم أنا قلت أعرف وأنا أغرق فى صفيحة ميه

أدونى فلوكة أعديها من بر لبر غرقت بيه

وبقيت ملخوم مش عارف أعوم ألحقوا يا ناس لأبقى المرحوم

والمركب فوقى مشقلبة

المجموعة : آه يا ناعمة ياغريبة

المؤدى : ودى كانت شغلة مهببة

المجموعة : آه يا ناعمة يا غريبة

المؤدى : بعتونى فى حفلة مغناوى وأنا عارف صوتى أنا معزاوى

سحبت العود قلت أشجيهم أختبر نفسى وأسليهم

قامت المعازيم ضرب بخراشيم

يا ما كلت شباشب متعبة

المجموعة : آه يا ناعمة يا غريبة

المؤدى : ودى كانت شورة مهببة

المجموعة : آه يا ناعمة يا غريبة

رابعا : *الرقصات الفردية والتشخيصية* :

فى هذه الفقرة يقوم واحد أو اثنين من المدعوين بالرقص ومع مرور بضع دقائق يزيد عد دالراقصين حتى يصل أحيانا إلي أكثر من عشرة راقصين ويمكن أن يصاحب العزف بعض الأغنيات التى تناسب سرعة اللحن ولكن يكتفى هنا بغناء المذهب فقط والرقصة فى الحنة السويسى يغلب عليها الطابع التشخيصى فيمكن للراقص أن يشخص رحلة صيد أو أحد الحرف مثل البمبوطى أو الحلاق أو غيرها من الحرف .

خامسا : *الأدوار والموشحات القديمة* :

هذه الفقرة تعتبر فاكهة الحنة السويسى، فبعد المجهود الذى قام به المدعوين في الرقص يجلس الجميع للسلطنة وسماع الأدوار القديمة التى تتميز بتركيباتها اللغوية والبلاغية ولحنها البطيء وهناك الكثير من هذه الأدوار منها أهوى قمر – يا ليل أن – أهوى رشد– شربت الراح – متى يا كرام الحى – ويجب أن تختتم هذه الأغنيات بأغنية «سير يا نسيم الصبح» .

أغنية «أهوى رشد»

المؤدى : أهوى رشد
المجموعة : مشيد بالقد صلى
المؤدى : قد سلطه
المجموعة : الغرام والوجد على فقلت له خد روحى فقال لى عجبا
المؤدى : الروح له
المجموعة : فهات من عندك شيء
المؤدى : أهوى رشا
المجموعة : كل الأسى لى بعث
المؤدى : من عاينه
المجموعة : تبصرى ما لبث ناديت وقد فكرت فى خلقته
المؤدى : سبحانك ما
المجموعة : خلقت هذا عبثا
المؤدى : أهوى قمر
المجموعة : له المعانى رق
المؤدى : من صبح حبى
المجموعة : له أضاء الشرق أتدرى بالله ما يقول البرق
المؤدى : ما بين ثنا
المجموعة : ياه وبينى فرق

أغنية «سير يا نسيم الصبح»

سير يا نسيم الصبح بلغهم سلامى ... سلام من فوق سلام تابع سلامى

سلام سير يا الحمام عود الريحـان ... ويرعـى الحب فى وادى الخزام

سلام من بين شطوط العشق قلته ... سـلام والعاشقين حبى كوانى

أمانة إن مـت يا جمـع الأحـبة ... خـدوا من دمع عينى وغسلونى

وهاتوا من حـرير الشـام شـقة ... حـرير أخـضر وفيه وكفنونى

وحمـلونى مـا بين أربعـة ... نحو المصـلى يا أحبابى ودونى

صلوا على صـلاة بلا سـجد ... صـلاة سـليمان على ابن داود

وحمـلونى مـا بين أربعـة ... نحـو الأرافـة بالذكر ودونى

دول فحتوا لـى فى الأرض أيمـة ... وأنزلـونى دوريـن بلا عتب

دول انزلونى فى بير بـدون سـلم ... رمـوا علـى التراب يا حزنى

ولاكنى منهـم ولا حـد يعرفنى ... هـاتوا معـايا جماجم العرقى

كاسين فضة وكـاسين بللـورى ... تحيى عضـامى ويسكر الدود

يادود يا دود صـوتك يؤالمـنى ... جسدى المتيم يحرم عليك دودى

وآن حبيبى فى البيت سـأل عنى ... قولوا حبيبك فى القبر مدفون

وإن جانى خلى فى الدار سأل عنى ... قولوا له خلك فى القبر مدفون

خروج الصينية :

بعد انتهاء أغنية «سير يا نسيم الصبح» تخرج من منزل العريس صينية مشابهة لتلك التى استخدمتها السيدات فى حنتهن ويلتف حولها الشباب ويبدءون فى رقص الحنة أو كما يسمونها «صلوات الحنة» ويغنون أثناء دورانهم أغانى معينة بترتيب معين فتكون البداية بأغنية « يا جارية أم الحبشية» ثم أغنية «يسعد صباح الحبايب» ثم أغنية «الحنة يا قطر الندى» ثم أغنية «خلاصى يا خلاصى» ثم أغنية «صلوات الحنة» ثم أغنية «صلى.. صلى» وبعدها يغنون بعض الأغنيات الخفيفة مثل «الفلاحة»، «حلوة وطرية يا رجلة» وغيرها، وأخيرا يدحرجون الصينية وهم يقولون : بالسلامة ثم يتم توزيع «القرص» على المدعوين والتى تشبه تلك التى توزع على المقابر.

الموال فى الحنة السويسى :

غالبا ما يبدأ المؤدى أغنيته فى الحنة السويسى بالموال المناسب لمذهب الأغنية ولذلك نجد تنوعا فى الموال فى الحنة السويسى فهناك الموال الأخضر والأحمر والأعرج والنعمانى والموال القصصى. والموال فى الحنة السويسى يؤدى بطريقة لحنية تعتمد على إظهار المعنى أكثر من إظهار جمال صوت المؤدى..

الكف السويسى :

من السمات الفنية فى الحنة السويسى استخدام التصفيق بالأيدى عقب كل أغنية، كما يستخدم التصفيق للترحيب بالأصدقاء الذين يحضرون أثناء إقامة الحنة ويمكن أن يرد الأصدقاء بكف مماثل كنوع من الشكر والتحية لأصحاب الفرح.

تعليق :

بعد هذا الاستعراض الموجز والسريع لاحتفالية الحنة السويسى نخرج بعدة تساؤلات تفتح المجال أمام الباحثين لكشف الكثير من الغموض في هذا الموضوع أهمها :

١- وجود هذا الكم من الأغنيات الخليعة فى مجتمع متحفظ معظم أصوله من جنوب مصر.

٢- ختام أغنيات الحنة بأغنية يغلب عليها الطابع الجنائزى وهى «سير يا نسيم الصبح» وتعارض ذلك مع جو الفرح.

٣- أداء الراقصون لطقس الصلاة بكل تفاصيله من التكبير إلى الركوع والسجود أمام النار

٤- توزيع نفس القرص التى يتم توزيعها فى حالة الوفاة فى نهاية احتفالية الحنة السويسى

هذه الموضوعات دعوة للبحث والدراسة لهذه الظاهرة الفنية بمادتها الفنية.

المحتويات

رقم الإيداع : ٥٥٠٠ / ٩٧

شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : ٣٩٠٤٠٩٦